

La narrativa di Francesco Chiesa

THÈSE

présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Neuchâtel
pour obtenir le grade
de DOCTEUR ÈS LETTRES

par

PIERRE CODIROLI

1974

Tipografia-offset Stazione SA - Locarno



Digitized by the Internet Archive
in 2026

La narrativa
di Francesco Chiesa

La narrativa di Francesco Chiesa

THÈSE

présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Neuchâtel
pour obtenir le grade
de DOCTEUR ÈS LETTRES
par

PIERRE CODIROLI

1974

Tipografia-offset Stazione SA - Locarno

*La Faculté des Lettres de l'Université de Neuchâtel,
sur les rapports de M. Remo Fasani, Professeur à l'Uni-
versité de Neuchâtel, et de M. Sergio Romagnoli, Pro-
fesseur à l'Université de Florence, autorise l'impres-
sion de la thèse présentée par M. Pierre Codioli,
en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions
énoncées.*

Neuchâtel, le 26 avril 1974.

Le doyen: André Schneider



*Ringrazio sentitamente il professor Remo Fasani, per
le sue critiche e per l'interesse dimostratomi seguendo
l'elaborazione della mia tesi.*

*Un ringraziamento anche al professor Sergio Roma-
gnoli per le sue preziose osservazioni.*

Premessa

Parlare di Francesco Chiesa potrebbe sembrare inutile ambizione: che dire ancora, dopo molti articoli, saggi, numeri unici pubblicati in suo onore?

Ho scelto, probabilmente, la via meno facile: cercare qualcosa di nuovo e di diverso, liberarmi da una specie di timore riverenziale che caratterizza l'atteggiamento critico a senso unico — che è tuttavia storicamente comprensibile — di alcuni suoi discepoli; ritrovare e confrontare, oggi, alcuni giudizi caduti — o lasciati cadere — nel dimenticatoio e già allora parecchio significativi. Bisognava soprattutto inserire il Chiesa in due contesti ben precisi: quello italiano e quello ticinese, e non vederlo, come tradizionalmente si era portati a fare, in una specie di limbo culturale, lontano da una precisa realtà storica e sociale.

E' stato lavoro non facile; poche, infatti, a tal proposito, le notizie e i riferimenti.

*Alla fine l'immagine dell'artista — che ha avuto un ruolo importante in questo secolo di vita culturale ticinese — risulterà, forse, diversa da quella tradizionale e potrà, magari, spiacere a certuni; ho inteso situare lo scrittore in un suo posto storicamente e artisticamente definibile e non, parafrasando Filippini, inventargli impossibili vibrazioni *).*

Poco conosciuto è anche il suo primo lavoro in prosa: errori di prospettiva della critica verso il Chiesa maturo nascono da questa lacuna; ho cercato di risalire alle sue origini e di scoprire i filoni caratteristici del suo narrare.

Non esiste finora un confronto comparato sui testi che verifichi mutamenti, non solo emotivamente sensibili, del suo stile, ma documentati; lo tento con le opere più significative.

La seconda parte riprende e amplia il discorso sui personaggi e il paesaggio, discorso volutamente limitato nella prima, che è storia — da intendersi non necessariamente cronologica — della sua narrativa.

**) E adesso che si fa?, «Corriere del Ticino», Lugano, 26 giugno 1971.*

PARTE PRIMA

STORIA DELLA NARRATIVA
DI FRANCESCO CHIESA

I primi tentativi: ironia e polemica

Lettere Iperboliche

Motivazioni

Iniziare un discorso sulla narrativa di Francesco Chiesa dalle *Lettere Iperboliche*¹⁾ potrebbe sembrare, a qualcuno, strano. A me pare, invece, che narrativa debba essere intesa in senso ampio.

Se poi si tiene presente una caratteristica del Chiesa e cioè che parecchi dei suoi scritti in prosa nacquero pubblicati su giornali o riviste, si vede allora che la scelta delle *Lettere* non è un fatto casuale, ma preciso.

Le *Lettere* restano, a mio avviso, uno dei documenti più importanti per capire la genesi e lo sviluppo della narrativa del Chiesa; anzi, direi che racchiudono tutti i futuri risvolti che il poeta affronterà negli anni successivi, limiti e pregi del suo narrare. Sono anche la sua prima prova di una certa consistenza, se si escludono alcuni racconti o articoli precedenti. Ma parto dalle *Lettere* soprattutto per un motivo metodologico; ritengo che esse possano dimostrare che se certe vie furono abbandonate, o poco battute, se altre riprese e approfondite, non sia solo da attribuire a modelli tradizionali, a limiti di natura geografica²⁾, ma essenzialmente a scelte successive, conscie e inconscie, dell'uomo Chiesa.

E qui sorge un ulteriore problema che è quello di riferirsi, accanto allo sviluppo della sua opera, ai contenuti della sua poetica³⁾.

1) In «Piccola Rivista Ticinese», Lugano, 1899-1900.

2) Cfr. Pio Fontana, *L'ultima generazione di scrittori della Svizzera italiana e l'eredità di Francesco Chiesa*, «Il Veltro», agosto-ottobre 1967, n. 4-5. L'autore dell'articolo sostiene che il pericolo dello scrittore ticinese, per forza di cose obbligato a identificarsi «senza riserve alla cultura italiana», consiste nell'evasione da un impegno reale di fronte alla problematica del paese tentando vie più formalistiche quali la critica, ricerche d'avanguardia o liriche. E' esatto; importante, in sede critica, è vedere però le cause che portano i nostri scrittori — se avviene in tutti i casi — a tale situazione.

3) Giuseppe Biscossa, *Storia della poetica di F. Chiesa*, Como, Cavalleri, 1946. L'interessante libro presenta due difetti: il primo — e l'autore implicitamente lo riconosce quando, in una presentazione posteriore di diversi anni alla data di pubblicazione del saggio, afferma: «Se questo ricordo e quest'amore abbiano giovato alla critica o se, invece, le siano stati d'ostacolo, giudicherà il lettore» — è un atteggiamento iniziale troppo elogiativo che va a discapito dell'analisi critica.

Stilisticamente e contenutisticamente le venti lettere possono essere divise in due gruppi: metto nel primo le prime dodici, nel secondo le rimanenti. Le ragioni sono diverse: ma il motivo più importante è l'apparizione, nella seconda parte, di una maggior polemica che non è più recuperata, come succede spesso nella prima, dal respiro della pagina. E allora si notano fenomeni abbastanza significativi, che mi limito ad elencare:

- 1) Il Chiesa tende a dividere la pagina in punti ben precisi, a schematizzarla; si veda ad esempio: lettera XII, p. 19; lettera XVI, parte finale; lettera XVII; lettera XVIII, 219.
- 2) La parte narrativa è sommersa da quella descrittiva e moralistica e così viene a rompersi, salvo per la lettera XIV, l'equilibrio.
- 3) L'uso di congiunzioni burocratiche: *epperò tenuto conto (...)* (XIII, 35); ecc.
- 4) La degradazione delle similitudini verso una forma tradizionale e retorica: *L'alta montagna è una gran dama dai modi regali, generosa ed ospitale come la misericordia di Dio, cortese con tutti i suoi visitatori (...)* (XVI, 138).
- 5) I personaggi tendono a diventare pure enunciazioni o, al massimo, vivono singolarmente; non c'è più, come invece mi sembrava di intuire nella prima parte, un tentativo embrionale di movimento d'assieme o, perlomeno, un legame tra di loro che poteva essere l'ironia o una cert'aria di fantastico che spirava dalla pagina ⁴⁾.
- 6) Alcune lettere dimostrano una carenza di sostanza, come, ad esempio, la XIII, che è tutta in funzione della XIV.

Ci sono due problemi, a proposito delle *Lettere*, che la critica non s'è mai posti: perchè il Chiesa maturo le rifiuta, o perlomeno le considera di nessuna importanza ⁵⁾ e perchè il Chiesa si serve di un discorso con simboli, a cominciare dallo pseudonimo di Ulisse.

Le motivazioni immediate sono così spiegate: *Un nostro carissimo amico il quale, costretto dalla sua professione dimora da parecchi anni nella Repubblica dell'Iperbole, ci manda questa lettera e ce ne manderà altre, intorno ai costumi, alle leggi, alla fisionomia di quello strano paese, il quale presenta tali e tante somiglianze con quello in cui viviamo, che davvero, se non fossimo ben sicuri di trovarci nel Can-*

L'altro è d'ignorare, o quasi, le *Lettere Iperboliche* e partire da un Chiesa principalmente lirico per poi spiegarne il passaggio alla narrativa. Mi sembra che senza il riferimento preciso alle *Lettere* sia difficile capire e giustificare criticamente due opere contemporanee come *Istorie e favole*, definite dal Biscossa «la prima opera in prosa di Chiesa» (p. 60), e *Viali d'oro*.

Il discorso diventa incompleto; lo si nota anche, ad esempio, quando l'autore parla della tecnica dell'allegoria nelle poesie di *Viali d'oro*: la scoperta della natura — secondo il Biscossa — salverebbe il Nostro dalla fuga verso un discorso formalistico; la natura è invece già presente nelle *Lettere*, quindi diversi anni prima.

4) Si confronti a questo proposito — e se ne sentiranno i limiti —, in una delle lettere più riuscite della seconda parte, la XIV, il banchetto di don Lucullo, con un altro celebre banchetto, quello nel palazzotto di don Rodrigo.

Per l'ironia e il motivo fantastico si confrontino invece le lettere V e IX della prima parte.

5) Piero Bianconi, *Colloqui con Francesco Chiesa*, Bellinzona, 1956, pp. 111-112.

*ton Ticino, potremmo illuderci di appartenere alla beata Repubblica Iperbolica*⁶⁾).

Ora, dal Chiesa delle *Lettere* al Chiesa di *Tempo di marzo* e su fino all'ultimo ne passa di acqua sotto i ponti ed è chiaro che la foga della sua giovinezza contrasta con la pacatezza e l'asetticità polemica dell'uomo maturo. Essere diventato poi, volente o nolente, simbolo culturale del paese, deve costare al Nostro una certa fatica nel riscoprirsi polemista arguto e pungente degli inizi del secolo. Per quanto riguarda l'uso del simbolo il discorso si complica e verrà ripreso a suo tempo. Mi limiterò a dire che il bisogno di nascondersi dietro un nome fittizio non è casuale ma lo si deve ricollegare al complesso problema della creazione dei suoi personaggi. Mi sembra di poter vedere due fattori condizionanti: da una parte, la preparazione giuridica che lo porta a una certa schematizzazione e, dall'altra, il bisogno moralistico-pedagogico, assai rilevante nella sua concezione di scrittore. Gli ultimi anni del secolo significano per il Chiesa il recupero parecchio frettoloso di una cultura libresca e letteraria imparata alcuni anni prima sui banchi del liceo⁷⁾. Ulisse è un mito scontato ma interessante. E' l'uomo che cerca di osservare la realtà circostante con distacco, calcolo e ironia (sarà definito dal Nostro, *uomo prudente*). L'ironia è infatti motivo dominante della raccolta. Stilisticamente mi sembra così spiegata la scelta di un linguaggio colloquiale; esso serve benissimo per portare avanti il discorso di tipo spiritoso⁸⁾.

Basterebbe, d'altra parte, verificare gli inizi delle prime sei lettere per sentirne l'immediatezza:

Da quel che posso avervi già accennato nelle mie lettere precedenti (...). Mi trovai tempo fa al caffè con un grave e solenne personaggio iperbolico (...). Una sera paradisiaca. Voi non sapete che beatitudini siano certe sere primaverili (...). Miei buoni amici, io vi consiglio di ricordarvi spesso (...). Torno or ora dalla villa del signor Mida (...).

Il filone paesaggistico-naturalistico e quello saggistico-moralistico

Le *Lettere* sono soprattutto satira politico-sociale: descrivono il modo di sentirsi iperbolici dei ticinesi inizio secolo. Il filone saggistico-moralistico dovrebbe essere facilmente spiegabile, visti, in fondo, gli argomenti trattati; l'altro, quello paesaggistico-naturalistico, un po' meno. Se si pensa poi che i due filoni saranno ampiamente sviluppati e ripresi negli anni successivi, si capisce meglio l'importanza dell'opera. Il Chiesa parte da un'esigenza di ordine morale: verificare la grettezza culturale del cantone, anche se, nei momenti di minor tensione, egli scade a un moralismo sterile e perde o esagera quel brio ironico

6) Nota alla prima lettera in op. cit., p. 1.

7) Cfr. Bianconi, op. cit., p. 69.

8) Se pensiamo alle varie tecniche narrative del Chiesa, le sue perplessità in certi momenti nella scelta del discorso diretto, vediamo che a mutamenti formali corrisponderanno mutamenti di contenuto a livello di poetica.

che è il miglior traguardo raggiunto. L'ironia serve dunque a recuperare la componente moralistica della sua opera. Se diamo ora un'occhiata all'ultimo Chiesa, compiendo un balzo di settant'anni, scopriamo che, quasi per legge vitale, ritorna alle origini. Mi spiego: se nelle *Lettere* la carica emotiva e ideologica riusciva in diversi casi a frenare e ridurre la vocazione moralistica e descrittiva, che è componente importante della sua poetica, l'ultimo Chiesa, ormai sfinito da una lunga dedizione alle lettere, dà libero sfogo al filone. *L'occhio intermittente*⁹⁾, che appare nel 1971, ne è la dimostrazione più scoperta, anche perché contiene in parte scritti di parecchi anni prima. Ora, la critica, notando la componente moralistica dell'opera chiesiana, non aveva scoperto che essa era già sensibile nel suo primo impegno: appunto le *Lettere*. Cito due esempi, osservando che li tolgo proprio dalla parte che ho definito meno moraleggiante (per la seconda, il discorso diventerebbe più facile): *I festaiuoli, ne costituiscono i sette decimi: credetelo a me, che appartengo a questa prima categoria, e non me ne vergogno: gente accorsa ai funerali di Tomaso Cavolo come sarebbe convenuta ad una gara di ginnastica, ad una sagra, che so io? Poichè noi siamo una gente festaiuola oltre ogni credere, qualunque pretesto è buono pur che ci si raduni, si chiacchieri, si esca per un'ora dalla uniforme regola quotidiana. Fiera, funerale, poco importa (...). Dunque, per i sette decimi degli intervenuti, l'illustre Cavolo non è che un pretesto di sagra, un sostituto straordinario del solito martedì.* (X, 212).

D'altra parte, nella civiltà odierna, le istituzioni militaresche corrispondono per sè stesse, in fuori di qualunque presunto vantaggio, a certe tendenze ataviche, radicate così profondamente nell'animo dei più che nessun criterio correttivo varrebbe a temperarle. Pigliate cento uomini a caso nel complesso dei cittadini, e frugateli ad uno ad uno (...) (IX, 163).

Sono due casi tra i molti, dove è scopertamente palese l'autore che analizza. Mi sembra di sentire aria di trattatisti, noto l'esattezza dei termini, le deduzioni logiche dai vari enunciati, il discorso tipico dello scienziato: *si chiacchieri, si esca*, cioè impersonale come deve essere quello scientifico. Sentire un'influenza dei trattatisti rinascimentali, non mi sembra assolutamente impossibile. Se si tiene presente che nel Chiesa la forma del linguaggio è importantissima, tanto è vero che in certi casi ne va di mezzo il contenuto artistico, un accostamento al rigore scientifico non è fuori posto. Da notare, per contro, sarà anche lo stile niente affatto pedante di molti passaggi: congiunzioni moderne, pronomi quasi mai adoperato in enclisi ma in proclisi. Per quanto riguarda la forma del linguaggio, il Chiesa fa opera di precursore nell'area culturalmente depressa del Ticino inizio di secolo. Basterebbe confrontare un suo scritto con altri del tempo per vedere lo sforzo costante di rinnovamento. Nella seconda parte, dove viene a mancare spesso l'ispirazione, anche la lingua avrà modo — come s'è detto prima — di risentirne.

Il filone naturalistico-idillico, assai importante nel Chiesa futuro,

9) F. Chiesa, *L'occhio intermittente*, Lugano, Federazione Ticino Nostro, 1971.

nella prosa delle *Lettere Iperboliche* è molto più difficile da scoprire. E i motivi sono parecchi, a cominciare dall'impostazione. Ma le lettere terza e quinta, le più interessanti, permettono due parole anche su questo aspetto. L'inizio della terza — già riportato in precedenza — è scopertamente idillico, e tutta la pagina ne rimane pervasa anche nei momenti centrali dove l'attenzione dell'autore sembra distogliersi dal tema iniziale. Si possono isolare alcune immagini ritrovabili anche nelle poesie di quegli anni e vedere come i nuclei non siano diversi: (...) *una pallidezza dolcissima di verde e di fiori involge le campagne* (...) *già si afferma una cupa e solenne anima estiva* (...) *veder (...) questo sorriso di cielo e di acque, questo curveggiare di linee miti* (...) ¹⁰⁾.

Il finale si fa melodrammatico, lo scrittore perde la misura: *Qual fato plasmò dunque di tanto odio l'animo umano, che nessun consiglio di voci dolci valga a placarlo?* E la perdita di lucidità è maggiormente scoperta quando il Nostro termina con tono tra l'apocalittico e il moraleggiante: *E perchè dunque si elegge la guerra? Perchè tu, barbuto omiciattolo, più ti compiaci a rimestare il fango e il veleno dell'avvocato Cicuta che a mirar la bellezza dei peschi fioriti?*

Il lettore sente subito l'abisso che separa l'inizio del brano, il movente poetico, dalla seconda parte. Lo stile è diverso: si va da parole scelte: *involge* e da un gioco aggettivo-nome: *pallidezza dolcissima, cupa e solenne anima estiva*, che non è certamente nuovo, ma classico, al finale fosco, aspro: *cupo fato*, ecc.

Il motivo naturalistico apparso all'inizio va quindi perdendosi perché vinto dall'incalzante retorica delle parti centrale e finale. Importantissimo il fatto che ci sia già nel primo Chiesa il filone naturalistico-idillico che diventerà in seguito, nei momenti di maggior tensione artistica, pura contemplazione. Non mi sembra casuale che tali momenti di contemplazione appariranno raggiunti stilisticamente soprattutto in poesia. E' la forma che maggiormente permette di enucleare certe impressioni o intuizioni. Si potrebbe dire che il primo Chiesa faticò di più a trovare un ritmo vasto, cioè la pagina narrativa, mentre, per quanto concerne il particolare, l'immagine raggiunge già risultati consistenti. Credo che lo scrittore stesso sia cosciente del problema e che le sue correzioni in prosa quale «artefice malcontento» possano essere viste come tentativo di migliorare o creare quella tensione spaziale che non sempre si riflette nell'insieme della pagina, ma che è riscontrabile in particolari momenti ben precisi. Tutto ciò potrebbe spiegare perché il Chiesa fu all'inizio poeta e non narratore.

Non è mio compito dilungarmi, ma chi volesse approfondire solo il primo Chiesa credo arriverebbe a concludere — e sembrerà strana la mia affermazione — che incontrava maggiori difficoltà a comporre una pagina in prosa. Scoprirebbe pure che le poesie lunghe presentano le stesse pecche formali delle sue prose, cioè la mancanza di

10) Tolgo da «L'idea moderna», 1. febbraio 1895, una poesia intitolata *Voce del cuore*; cito i versi finali:

Tutto è notte quaggiù. Ma un vago e folle / Odor di muschio dal mistero esala / Delle abbrunate zolle. / E tu, voce, mi chiami! e, come un'ala / Stanca, l'anima mia, dentro la molle / Pace, tra i fiori cala.

tensione e di un vasto respiro al di fuori dell'attimo e dello scatto lirico ben definito.

Se nella lettera III il motivo naturalistico funge da movente, ma la prova non era del tutto soddisfacente, analizzando la V ci accorgiamo di essere di fronte a qualcosa di ben più sostanzioso. Il racconto ha come sfondo un meraviglioso parco che la modestia del padrone fa definire *il mio palmo di giardino*. (V, 66). Ma questo giardino ha qualcosa di totalmente nuovo; assume una dimensione fantastica, quasi magica. Ed è chiaro che ricollegarci a esperienze letterarie di tipo decadentistico non è particolarmente difficile. Ammettendo che tale collegamento avvenga esclusivamente a livello inconscio, in entrambi i casi sentiamo quel guizzo particolare che dà consistenza alla natura, non solo decorativa come in altre situazioni; qui il giardino ha una funzione che ancora una volta si avvicina all'allegoria. Si scopre, poi, un'altra componente nel passaggio menzionato — a mio modo di vedere, uno dei momenti più felici di tutte le *Lettere* — e cioè una religiosità latente, che si evidenzierà nel Chiesa più maturo in certi atteggiamenti panteistici: *Lungo i viali, lungo i ruscelli, sul margine de' boschetti, in ogni angolo ombroso, in ogni angolo fiorito, era un biancheggiare di statue, un gesticolar solenne di braccia demagogiche, pontificali, eloquenti: una scena fantastica. Sorse nella mia immaginazione l'idea di un popolo di retori tornanti [da] qualche cena gratuita e tramutati da una subita forza divina, come la moglie di Loth, in altrettante statue di sale.*

Se l'inizio è riuscito, ancora di più lo è il finale, molto interessante. Dopo i vuoti e inutili discorsi del proprietario e la sequela di personaggi visti in una successione cronologica, la natura circostante, che serviva come sfondo alla scena, viene improvvisamente in primo piano e riesce ad assorbire i protagonisti del racconto. La scoperta di fissare la scena finale quasi come in un affresco, visto però da una posizione totalmente insolita, è molto felice, si preannuncia un'altra abilità dello scrittore: lo sfruttamento della componente pittorica nel predisporre una scena o descrivere una situazione. Direi che la carica ideologica che lo sostiene gli permette di giocare con i suoi personaggi, ridicolizzarli e condannarli alla fissità, vinti da quella natura così fantasiosa e incomprensibile che si prende gioco di loro. L'ironia del Chiesa, così acuta, alla fine sembra quasi svanire nel suo affresco che, sarà bene notarlo, come impostazione può essere di tipo neoclassico, con l'aggiunta però della componente fantastica. E' così poco importante il mondo dell'iperbole che può persino essere capovolto, ridicolizzato: *Gian Gianni, il barone, il signor Mida pendevano capovolti gesticolando verso un cielo assurdo e magnifico; ed il passero ammiccava, e i grandi rami si divincolavano come serpenti placidi attraverso paesi d'un verde solenne. Povero signor Mida! povero Gian Gianni! come severi que' rami, come gentile quel passero, e come comici voi!* (V, 68).

Il passaggio citato può essere considerato come punto di partenza del filone fantastico, riscontrabile più o meno scopertamente lungo tutto l'arco dell'opera narrativa di Chiesa ma particolarmente interessante, per certi sbocchi nuovi, nel periodo 1930-'38, tra i due

romanzi *Villadorna* e *Sant'Amarillide*, con una precisazione: alla sua origine non era ancora incrostato di estenuazioni di tipo letterario prima, lirico-drammatico dopo.

Analisi della lettera nona

Cerchiamo di scoprire come è strutturata una lettera. Ne prendo una della prima serie, la nona e non certo a caso. Essa può essere considerata come esempio tipico: infatti non è palesemente moralistica, come lo sono in prevalenza quelle della seconda serie, nè solo racconto, come lo possono essere alcune della prima. Dirò che è una delle più riuscite. La struttura di per sè non è molto complicata. Riflette, se vogliamo, lo schema classico del racconto (preambolo, sviluppo esemplificativo, conclusione), risente, anche, di una predisposizione ad un certo rigore giuridico, tipico della prima narrativa chiesiana. L'inizio è discorsivo e, nello stesso tempo, allusivo: *Avete mai provato, amici, ad essere allegri e melanconici ad un tempo?* Le motivazioni di questo stato d'animo sono espresse ampliando un tema che non è più personale, ma diventa d'interesse collettivo: la neutralità della Repubblica dell'Iperbole, spunto immediato di un discorso sui preparativi per il tiro militare. Anche questo secondo momento attacca in maniera analoga al primo e, anzi, ne riprende e rilancia il motivo dominante: *Dunque, come dicevo, ho riso molto quest'oggi (...)*; lo sviluppo che ne segue è però totalmente diverso. Il Chiesa tenta di portare avanti un'analisi che non è più solo ironica o biografica, ma storico-politica. Direi che si riallaccia a una tradizione culturale assai importante per il nostro cantone e che ha avuto proprio nel XIX secolo diversi artefici non indifferenti (Quadri, Franscini, Battaglini)¹¹.

La novità del giovane scrittore sta nella trasposizione letteraria, filtrata da una sottile e mordace ironia, di problemi che coinvolgono l'aspetto prevalentemente politico. E' una delle ragioni principali che danno alla pagina quel certo tono moralistico-erudito. Un passo come il seguente: *Tutti sanno come delle civiltà primitive sia costante abitudine questo simbolismo rozzo ed ingenuo e non sempre innocuo (...)*¹², potrebbe in un primo momento lasciarci perplessi; diventa facilmente spiegabile se lo si inserisce in un contesto più ampio. In queste parti a carattere saggistico dobbiamo riconoscere al Nostro un'acuta conoscenza dei problemi del paese, dei suoi pregi e difetti: le *Lettere*, in diversi momenti, assumono un impegno che non è solo scandalistico o dissacratorio, come potrebbe sembrare a prima vista, ma che è anche etico. Lo stesso ragionamento può valere per il finale ad effetto: lo scrittore condensa l'analisi del tema preso in considerazione in una massima o sentenza, nel nostro caso: *L'esercito è infatti*

11) Rimando all'acuto saggio di G. Martinola, *Il Pensiero Politico Ticinese dell'Ottocento*, Bellinzona, « La Scuola », 1967.

12) La componente erudita, dopo la parentesi dell'esperienza di *Tempo di Marzo*, ritornerà a galla con *Racconti del mio orto* che un filo sotterraneo collega a queste *Lettere*.

la personificazione della forza bruta e il simbolo selvaggio dell'autorità. Se andiamo a rileggere, una trentina d'anni dopo, alcuni suoi passi celebrativi, notiamo come nello scrittore sia venuto a mancare il filone impegnato. Il suo non sarà più discorso caustico sulle esagerazioni del paese, ma estenuazione di miti e tradizioni. E' un'evoluzione da tenere presente perché serve a valorizzare un impegno giovanile forse mai sentito fino allora da nessun intellettuale ticinese non appartenente alla categoria dei politici.

La terza parte, a carattere ancora prevalentemente esemplificativo, propone lo stesso attacco, già riscontrato prima: *Dunque anche la repubblica dell'Iperbole ha il suo bravo esercito (...).* Dal punto di vista stilistico è il momento più riuscito. Si evidenziano fisicamente, come in una specie di carrellata, alcuni personaggi, in questo caso ufficiali. Può succedere che tale sviluppo assuma sufficiente consistenza e diventi storia: esso tronca infatti la parte saggistica, rompendo il ritmo che s'era creato. In altre lettere occupa uno spazio così preponderante da ridurre, o perfino annullare, i momenti precedenti. Nel nostro caso i ritratti dei cinque ufficiali sono in gradazione: il primo è descritto fisicamente, ma finisce col perdere consistenza per l'intervento dello scrittore. Lo schizzo andava bene senza bisogno di un'ulteriore chiarificazione: *Vedete (...) quel gran rospo apoplettico attenagliato da una tunica troppo stretta, dalla quale trabocca un turgore violaceo di testa e di mani? (...).* Infatti a vederlo così, *quel pover'uomo non sembra che un brutto rospo impacciato: si crederebbe ch'egli sia ridicolo e nulla più.* L'esagerazione esemplificativa denota il limite della descrizione: la polemica non riesce a sciogliersi nella pagina, troppo palese la forzatura di certe tinte o particolari.

Il secondo personaggio, antitetico al primo, è visto in modo cerebrale; nasce dal dialogo tra Ulisse e il suo ipotetico accompagnatore. Gli attributi fisici del tenente Mignon sono ironizzati: *Osservate che linea flessuosa di fianchi, grazie agli stecchi di balena.* Il terzo è vagamente indicato, di lui si sa che risulta estremamente antipatico ai superiori; anche il successivo è descritto nello stesso modo; l'ultimo della serie è evanescente: ogni anno perde un grado. Teniamo presente che il Chiesa si serve della stessa tecnica, la carrellata di personaggi, anche in altre lettere (si veda, nella XIV, il banchetto in casa di don Lucullo). Ciò vuol dire che le sue creature si muovono soprattutto in una successione unidimensionale. I personaggi mancano, per esempio, di sviluppo interiore, oppure di movimento; tale ricerca sarà portata avanti solo con *Racconti puerili*. Comunque, anche a quel momento, una costante del Nostro, nella descrizione di personaggi minori o di scene corali, sarà l'uso della tecnica della carrellata, che sta in fondo all'origine delle sue concretizzazioni artistiche.

La lettera si chiude con una specie di sintesi: la ripresa del tema dominante, l'antitesi gioia-tristezza. E' una conclusione acutamente critica, anche se moralistica: evidenzia cioè i limiti della popolazione dell'Iperbole e della sua classe dirigente: (...) *per la musica spendiamo a stento qualche migliaio di lire, per l'acciaio, per l'oro e per spari profundiamo con gioia i milioni.*

Osservazioni alla seconda serie: l'ideologia del primo Chiesa

La critica tende a mostrarci lo scrittore come uomo equilibrato, al di sopra della mischia: egli stesso accetta tale definizione e ne sembra soddisfatto¹³⁾.

La seconda serie di lettere ci permette di meglio inquadrare il primo Chiesa, che è diverso dall'immagine creata dalla tradizione. Quando è stato — se è stato — al di sopra della mischia fu per una visione aristocratica, maturata proprio negli anni della stesura delle *Lettere Iperboliche*, del concetto di uomo colto.

Nel contesto di arretratezza culturale all'inizio del secolo, il Chiesa era considerato un progressista; tanto è vero che, se dobbiamo credere alle sue parole¹⁴⁾, fu l'apparizione del suo primo libro in versi (*Pre-ludio*) che gli permise di entrare, con l'appoggio di Rinaldo Simen, nell'insegnamento, non senza reticenza da parte dell'ala conservatrice¹⁵⁾.

Colto è colui che sa uscire dalla mediocrità, si dissocia dagli iperbolici anche più illuminati, perché ugualmente rozzi. Verso la classe dirigente ticinese il Chiesa è estremamente critico: la banalità sembra esserne la caratteristica dominante. Ma succede che, mentre tenta di smascherare negli altri arretratezza culturale e mancanza di chiarezza storica, il Chiesa, nelle sue parti saggistiche, dimostri anche lui limiti e carenze.

In uno dei pochi articoli non celebrativi ma di attenta critica, Vincenzo Snider, su *Cooperazione* del 10 luglio 1971, analizza l'epoca culturale nella quale il Chiesa assunse il ruolo di mattatore. Dopo aver ricordato che in quel periodo gli uomini di punta erano ispettori scolastici e qualche insegnante, che al Nostro mancava un antagonista valido, che la classe dirigente ticinese mostrava un complesso d'inferiorità di fronte al resto della Svizzera, il critico osserva nel Chiesa dei limiti culturali determinati dall'ambiente piccolo-borghese del Ticino d'allora.

Infatti alcuni avvenimenti o concetti storici fondamentali, ad esempio la libertà, la democrazia, il predominio di una classe dirigente sulla massa, non sono mai analizzati con un criterio storico ma visti in una prospettiva o ironica — e quindi volutamente deformante — o letteraria.

Prendiamo un esempio preciso, vediamo in che modo il Chiesa tenta di spiegare perché una certa casta domina e dirige la massa: *Badate bene: io non mi meraviglio che un popolo libero spontaneamente inclini a riconoscere in alcuni una prevalenza qualsiasi ed a far patrimonio di pochi certe prerogative che per diritto spetterebbero a tutti in modo uguale. Quest'è natura umana: e le democrazie, parmi,*

13) Bianconi, op. cit., pp. 54 - 55; 84 - 85.

14) Bianconi, op. cit., pp. 68 - 69.

15) Per chi volesse approfondire il problema consiglio la lettura di due articoli molto significativi sulla situazione di scontro frontale tra la tendenza conservatrice e quella riformatrice. E. Bossi, difendendo il Chiesa, ne fa menzione nei numeri del 28 giugno e del 12 ottobre 1898 di *Gazzetta Ticinese*.

differiscono veramente dalle oligarchie, non perché manchi in esse chi regga e predomini, ma perché, a giustificare ogni predominio sola giova e vale la simpatia popolare. (XXI).

E' discorso ingenuo, che manca di qualsiasi prospettiva storica; al Chiesa sfuggono aspetti e valutazioni politico-economiche; le sue sono osservazioni soggettive, letterarie anche nella formulazione.

Un altro punto da chiarire è il discorso che in generale la critica ticinese fa sulla sua ironia. Essa scopre nel Chiesa artisticamente maturo di *Tempo di marzo* una somiglianza con l'umorismo della corrente lombarda e del Manzoni stesso ¹⁶). Alcuni critici sono più precisi: l'ironia chiesiana avrebbe solo dei punti in comune con quella dei *Promessi Sposi*.

Invece, del Chiesa è soprattutto risalendo alle sue origini che la critica doveva trovare il primo filone ironico. Perché, dire che risente dell'influsso manzoniano può essere vero solo in parte; scoprire che tale influsso non è episodico, ma anteriore a *Tempo di marzo*, vuol dire essere più precisi nel definire la personalità artistica del Nostro: e allora, più che al Manzoni dei *Promessi Sposi*, lo si può sentire vicino a quello delle opere dette minori, cioè dei trattati.

Vorrei concludere analizzando brevemente due altri argomenti: l'anticlericalismo nel Chiesa e le sue idee a proposito di scuola.

La lettera XIV riferisce un ipotetico e gravoso desinare svoltosi in casa di don Lucullo — già significativo nel nome —, al quale Ulisse partecipa e osserva, descrivendoli con sottile ironia, i vari preti presenti. Le critiche al sistema autoritario nella conduzione della curia e alla pochezza intellettuale del clero sono riuscitissime. Il Chiesa non esagera mai, anche se a volte tenta di forzare le tinte. Tutto sommato, riscontra nel clero quello che aveva già osservato nella società ticinese. Certo che, settant'anni fa, una lettera simile doveva lasciare un certo segno. I personaggi descritti sono visti in atteggiamenti poco spirituali e il Chiesa li punzecchia descrivendo la loro materialità. Ne risultano momenti estremamente riusciti, come per quel povero don Protasio — già nel nome è palese l'ironia — che, dopo una sparata contro i conservatori troppo poco protettori della religione, *livido di zelo addentò simbolicamente una coscia di pollo*.

Le critiche anche pesanti del Chiesa al clero non nascono, o solo in minima parte, da convinzioni filosofiche o politiche (si pensi ad altri anticlericali celebri e che lo influenzarono in una certa misura: Romeo Manzoni e Emilio Bossi), ma piuttosto, ancora una volta, da un atteggiamento moralistico. Stessi atteggiamenti poco riguardosi verso il clero si riscontreranno, alcuni anni dopo, nei sonetti della *Cattedrale* e ci sarà chi glielo farà notare ¹⁷).

16) Si veda ad esempio A. Janner, *Scrittori della Svizzera Italiana*, Bellinzona, Istituto editoriale ticinese, vol. I, 1936, dice dello stile di *Tempo di marzo*: « Par di riconoscere in questa forma d'umorismo qualcosa di specificatamente lombardo, che riallaccia il Chiesa, attraverso il Dossi, il De Marchi, il Fogazzaro al grande Manzoni ». (p. 553).

17) M. Vismara; *Un poeta italiano del Ticino: F. Chiesa*, « Rassegna Nazionale », Firenze 1915. Il Chiesa è accusato di parzialità soprattutto da un punto di vista ideologico, ad esempio quando canta la rivoluzione francese e le sue cause.

Ma, con gli anni, il Chiesa placherà le sue velleità giovanili forse per lo sviluppo di quella componente religiosa che, come ho tentato di dimostrare, è già presente all'inizio della sua opera.

Alla scuola e ai suoi problemi, egli dedica nelle *Lettere* ampio spazio, soprattutto in due di esse, la XV e la XVII. Importante, oggi, è vedere l'atteggiamento che il giovane intellettuale sapeva assumere di fronte all'opinione pubblica e al Dipartimento stesso: critica molto pungente e senza mezzi termini di una situazione provinciale e sciovinistica tipica del nostro paese. In certi momenti è estremamente severo anche verso la sinistra d'allora: (...) *il più curioso ed il più triste si è di osservare come questa sciocca follia nazionalistica affligga le menti di quelli stessi che ostentano da mattina a sera il loro disdegno per i pregiudizi del passato e del presente, e s'intitolano socialisti, internazionalisti, anarchici magari.* (XV, 124).

Si riscontra di nuovo l'atteggiamento di superiorità che punge da tutte le parti ritenendosi fuori dalla mischia ¹⁸).

Lo stesso consigliere direttore è raffigurato in atteggiamento tutt'altro che disinvolto: *Il ministro, timido, tremulo come un ragazzetto colto in fallo che* (...) (XV, 123).

Un altro punto messo in risalto — e ancora d'attualità — è l'incompetenza dei politici di fronte ai problemi della scuola. Rimando il lettore alla parte finale della lettera XV, che è una fiera presa in giro degli interventi del deputato Carfasso e delle sue strampalate mozioni accettate dal parlamento iperbolico circa la nomina d'ufficio di docenti iperbolici, anche se culturalmente inferiori, qualora si presentassero al concorso dei candidati stranieri.

« Sono tutte queste le cause della rivoluzione francese? Veramente il Chiesa si contenta di poco come certi storici di parte (...) » (p. 10).

18) E' abbastanza consueto vedere nel primo Chiesa (cfr. Bianconi, op. cit., pp. 54-55) una forte attrazione verso il socialismo (di tipo intellettualistico). Un'attenta lettura delle *Lettere* dimostra il suo scetticismo. Cito un passaggio dove ritroviamo lo stesso atteggiamento di ironica superiorità osservato precedentemente; parlando di don Protasio, nel famoso banchetto di don Lucullo, il Chiesa annota: *Ossuto e setoloso com'era, ei mi porgeva l'immagine di uno di quei poveri lupi proletari cui Dio vuole concedere più appetito che mezzi per soddisfarvi.* Nel libro citato, si confida con Bianconi: *così li sentivo anch'io una simpatia cordiale, ma aderire non volli. Anche più tardi, tornato a Lugano (...) anche lì qualche volta rimasi in forse se aderire o meno, ma sempre mi sono trattenuto.* (p. 55).

La prosa letteraria

Istorie e favole

I temi principali

Tre sono i grandi temi che troviamo nei sette racconti di *Istorie e favole*¹⁹⁾: il primo tratta del rapporto uomo-divinità riferito soprattutto a un particolare momento: l'apparizione del Dio cristiano in opposizione al mondo pagano dell'antichità. Da questo grande motivo ne nasce uno secondario che gli è direttamente legato: l'antitesi gioia-dolore allegorizzata nelle immagini della donna e della morte.

Il secondo tema, anch'esso allegorizzato, riguarda il concetto di arte e di poesia; il terzo, il rapporto uomo-natura.

A ben vederli, questi nuclei del nuovo libro sono vecchi quanto il mondo e non si capisce, a prima vista, la loro funzione, che consiste nel ribadire o ripresentare temi e motivi già ampiamente esplorati nel corso dei secoli precedenti. E' evidente che l'obiezione, se presa da un punto di vista generale, può stare; ma, se centriamo la nostra attenzione soprattutto sull'uomo, scopriamo che questo libro, negativo per molti versi, risulta importante come passaggio obbligato per capire l'evoluzione della narrativa chiesiana. E bisognerà subito ricordare che, quasi contemporanea a *Istorie e favole*, è la raccolta di poesia *I viali d'oro*²⁰⁾. Se, per lo stile, esistono poche somiglianze tra i due libri, per la tematica, e specialmente per i grandi rapporti uomo-poesia e uomo-divinità, la parentela è invece molto stretta.

Poesia apre il libro *I viali d'oro* e, sapendo come tutto nella Chiesa è stabilito con un disegno ben preciso, dobbiamo concludere che tale inizio non è per niente casuale. Ma, di fronte ai poeti romantici e alla tradizione, il Chiesa -- mi sembra -- porta un elemento interessante che sarà poi della poesia del Novecento. Egli accetta la condizione dell'uomo che deve cercare in se stesso, e non nella realtà o nel cosmo o nelle divinità, in una specie di vuoto interiore, le ragioni e i motivi che lo rendono migliore, che lo tolgono da una certa condizione naturale di imperfezione per portarlo verso una forma di

19) Genova, Formiggini, 1913.

20) Genova, Formiggini, 1911.

trasfigurazione che è, appunto, la poesia: l'uomo non si annienta mai nella bellezza ma la domina. Implicitamente ciò vuol dire creare due categorie di uomini: gli artisti e gli altri. E il Chiesa, in buona fede, continuerà sempre ad avere un concetto aristocratico dell'artista, il privilegiato che sa uscire dal banale, che sa dominare volontà e sentimenti. Tale concezione andrà consolidandosi lungo la sua non indifferente carriera letteraria.

Cito l'ultima parte della dodicesima sestina di *Poesia*:

... *E' un fiero dono
di silenzio e di tenebra, ove canto
io sia, lume a me stesso, e di te quanto
vuoto rimane, di me si ricolmi.*

E varrà la pena di citare anche la sestina conclusiva, proprio a modo di conclusione:

*Tu se' colei, o non già donna, iddia!
Ch'ire, voglie, idee, forse ogni bontà
torpida in cuore inciti e svegli. Ma
signor della magnifica bufera
lasci l'uom, che ne faccia a sua maniera
opre, carme. Tu sei la Poesia.*

Il rapporto dio-uomo è trattato nella poesia *Cristo bizantino*²¹). L'interpretazione è austera: il Dio si contrappone alla bellezza e alle gioie del mondo pagano, racchiude forse anche un motivo biografico. Non si deve infatti dimenticare la componente moraleggiante nell'artista²²). L'uomo antico ha accettato l'alternativa del Dio cristiano senza convinzione, s'è dato per necessità emozionale: *Ma Cristo apparve a mezza festa; e il regio / suo cenno arrestò danze, canti: al vino / spense, all'amore ogn'iride, ogni pregio. / Mano mano ch'entrava, il mio giardino / si stringeva; e io sgomento a lui mi diedi / torbido m'avventai nel suo cammino, / fino a quest'antro, ov'ei legommi i piedi, / le mani, il petto, gl'inguini, le membra, / tutto, benchè catena non mi vedi.*

Nasce nell'uomo un senso di colpa perché, malgrado sia prigioniero, mantiene la possibilità di pensare e ricordare: il desiderio di ascesa è frustrato. Ed è proprio su questo dilemma che il Chiesa costruisce le storie del suo libro. Cerca cioè di evidenziare, a volte con una certa polemica, la dipendenza dell'uomo che accetta in definitiva una situazione coercitiva, a tutto discapito delle sue pretese possibilità di ascesa verso certi valori come può essere, ad esempio, la poesia. E' chiaro che un riferimento preciso al tempo storico in cui nascono questi racconti non può essere tralasciato: siamo in un momento di recupero positivistico e quello del Chiesa, se vogliamo, è di tipo provinciale.

21) Op. cit., pp. 99-102.

22) Non so se ciò debba attribuirsi a una certa cultura ed educazione respirabili nel Ticino d'allora. E' chiaro però che il Chiesa sembra inibito davanti a certi problemi e si porta dietro un senso di colpa. Tali comportamenti devono aver la loro ragione nel tipo di educazione ricevuto, soprattutto nei numerosi anni passati in collegio.

I racconti di *Istorie e favole* nascono dall'intreccio dei tre grandi temi: in alcuni casi, vedi *Il palinsesto*, *Il barbaro*, *Il superstite*, predomina il rapporto divinità-uomo e le sue implicazioni; in altri: *La vergine maculata*, *Eliodoro e il Paradiso*, la ricerca di un rapporto tra poesia, uomo e arte; in *Val d'Orengo* e *Tre episodi della fuga in Egitto* sembra esserci un loro assopimento — anche se sono sempre presenti — e allora, in un caso avremo un tentativo di racconto-saggio di tipo storico, nell'altro un esempio molto interessante che meriterà alcune osservazioni più tardi.

E se, per concludere, vogliamo vedere una continuità nell'ordine delle storie, direi che la si può ricercare proprio in un tentativo di ascesa. Dal *Palinsesto* a *Eliodoro e il Paradiso* la linea ascendente è chiaramente leggibile: infatti passiamo dai problemi che si ricollegano al primo grande argomento (rapporto uomo-divinità e felicità-dolore) alla ricerca di una realtà extraterrestre di felicità tentata da Eliodoro con il suo fantastico ippogrifo. A questo punto, un'osservazione riguardo alla struttura delle prime opere del Chiesa deve pur farsi.

Uno dei difetti più vistosi delle storie è la mancanza di proporzioni tra le varie componenti del racconto. Da una parte si ha l'impressione che esista una volontà ²³⁾ ben precisa nello sviluppare argomenti e scene; dall'altra, ci si perde nelle minuzie; e se una vera e propria tensione la pagina non riesce mai a creare è perché, anche nei momenti culminanti, lo scrittore segue troppe piste, è distratto da eccessive speculazioni e finisce per affastellare troppo materiale. Alla fine della lettura, proviamo una sensazione di monotonia: esiste la storia, cioè la cronologia, ma l'autore non riesce — o quasi mai — a creare la profondità, cioè lo spazio. Vorrei limitarmi a un solo esempio, significativo dei vari aspetti. Nel racconto *Il barbaro* il protagonista è un certo signor Pfau, urano, diventato, grazie alle vittorie degli svizzeri in Lombardia, signore di Valfiore. Nel castello trova Andromeda e se ne innamora, o meglio, la desidera violentemente com'è sua natura. Ma subentra in lui un senso di colpa che gli procura ricordi del suo passato urano: riaffiora lo scrittore moralista! Una sera, particolarmente, il signor Pfau si sente triste e potrebbe essere la volta buona per creare, magari attraverso un dialogo con Andromeda, un momento di tensione poetica; invece il Chiesa annacqua la scena introducendo due elementi superflui, che rompono il ritmo e costringono il narratore a concentrare in poche righe, alla fine dell'incontro, il tema principale. Si noti che i due temi perturbanti, che nascono dal seggio antico sul quale stanno i due protagonisti, sono la natura e una parentesi erudita, temi che occupano ampio spazio nella narrativa chiesiana. Per complicare la scena l'autore introduce un ulteriore elemento: l'incomprensione della donna verso Pfau. Il brano attacca, cito gli inizi di periodo: *Ma quel segreto dolore gli fece, una sera (...). Sedevano nel loro luogo preferito (...). Sedevano nel più meraviglioso*

23) Rimando a questo proposito al saggio sul Chiesa di E. Cecchi intitolato proprio *Poesia di volontà*, « Studi critici », Ancona, Puccini, 1912. Cecchi, con acuto intuito, insiste sulla mancanza di novità nel Chiesa lirico: come si vede, lo stesso discorso può ripetersi anche per il Chiesa narratore.

seggio (...). Era un rottame di marmo (...) e poi si continua per dodici righe per riprendere: *E così sedevano i due amanti (...)*, dove ci si accorge che dopo ventidue righe il discorso è sempre al punto di partenza. *Agosto volgeva alla fine (...)* e così di seguito per altre diciannove righe. Finalmente ci si ricorda del protagonista: *L'anima del barbaro era tenera e patetica sotto le sue rudi scorze (...)* in ventidue righe, con un procedimento ormai scontato, si passa dalla contemplazione della serata al ricordo della famiglia lontana. La donna sembra non capire il comportamento del compagno (*Che fai, Tedesco? piangi?*) e lo lascia sfogare. Ma il Chiesa non permette che il personaggio si sfoghi da solo, deve spiegare (*Il Tedesco non avverti*) (...). *E raccontò (...)*: ancora tredici righe per parlare dei figli e della moglie lontana. E siamo alla fine del brano con la sensazione precisa dell'artificiosità della pagina.

Il problema del parlato

Un altro problema che qui può interessare e che servirà a dimostrare in quale direzione lo scrittore artisticamente maturo lavorerà è il rapporto parlato-narrazione. Se confrontiamo per un momento *Tempo di marzo*, dove il discorso diretto è fortemente sfruttato, ai racconti di *Istorie e favole*, notiamo come, salvo il caso di *Tre episodi della fuga in Egitto*, manca una integrazione tra parte parlata e narrata. C'è sì, anche in queste storie, il parlato; ma, salvo casi eccezionali, si riduce a lunghi monologhi, soprattutto quando i personaggi raccontano loro momenti anteriori. Non abbiamo un parlato inteso come confronto di idee, ma come momento a sè, magari non legato al racconto. E, se spingiamo il discorso in questa direzione, notiamo che nei racconti il Chiesa abusa di un procedimento parecchio usato dalla tradizione e cioè l'incastro di vari momenti narrativi: basterebbe riferirsi al precedente celeberrimo del Manzoni e del suo famoso e discusso manoscritto.

Esistono nelle *Istorie* due momenti narrativi: quello riportato da altri testi, che possono essere trattati medievali, libri antichi, memoriali — e qui richiamo le osservazioni formulate nel capitolo precedente quando si parlava di un probabile influsso della corrente erudita — e quello portato avanti dall'autore. Il problema nasce quando i due tipi di racconto non si fondono e formano, per così dire, grumo nella pagina. Oltre a questo, il Chiesa usa sostanzialmente tre tipi di narrazione: il racconto dei fatti; la descrizione di personaggi e del paesaggio; le considerazioni filosofiche, che trae da casi particolari. Sia per la narrazione riportata, sia per la narrazione propria adopera tre tecniche: la prima — che è forse la più frequente — ha come centro la combinazione aggettivo-sostantivo, con il pericolo di esagerazioni; la seconda dà peso al verbo che accentua il ritmo della pagina e si arriva a pure enumerazioni; la terza è una specie di compromesso: i nuclei narrativi vengono ad essere delle successioni di coppie sostantivi-verbi spesso in progressione.

Vediamo di dare alcuni esempi per chiarire meglio quanto detto; cominciamo col proporre un caso di narrativa riportata da altre fonti. Nel *Palinsesto*, Don Ilario sta decifrando i *Nocturna* di Saturnino: *E ancora una volta, — piangeva il povero uomo, — ancora una volta hai voluto, o Signore, che nella gola del tuo servo la saliva si mutasse in fiele ed in veleno. Nessun cibo illecito, lo sai, io avevo gustato; nessuna trista parola m'era sfuggita dalle labbra; non altro sapore io sentivo in bocca salvo quello familiare del digiuno e del silenzio. Sedevo; e una mia mano, innocentemente, cominciò a palpeggiare la sabbia fina: nessuna tua legge, o Signore, vieta all'uomo di brancicare la polvere del deserto. Ed ecco, ad un tratto, la sabbia che io tocco non è più quella del deserto, ma un'altra: la sabbia letta in un poeta, la sabbia d'oro in cui egli sognò, diceva, di scrivere con l'indice il nome dell'amata e il suo, e il vento ne mescolava, ridendo, ne confondeva le lettere; e da quel vento, eccomi trasferito in un altro vento, eccomi avvolto nel vento folle di quella notte estiva, eccomi ancora in faccia l'onda crespata di que' capelli...* (pp. 18-19). Direi che al limite si possa parlare di ritmo poetico: l'azione principale (*sedevo*) è circondata da parti stilisticamente diverse: la prima gioca sulla ripetizione ossessiva aggettivo-nome (*nessun cibo illecito; nessuna trista parola; nessuna tua legge*); la seconda invece è centrata sullo scambio più rapido dei verbi: *in cui egli sognò, diceva, di scrivere; ne mescolava, ridendo, ne confondeva le lettere*; c'è poi la ripetizione finale *eccomi trasferito, eccomi avvolto, eccomi ancora in faccia*, che è variazione. Il Chiesa ripete, a seconda di particolari stati d'animo, che aumentano o rallentano il ritmo, combinazioni ben definite.

Vediamo un attacco liricheggiante riferito alla descrizione di un paesaggio: *Era un tempo tepido e fosco, come sovente di marzo o d'aprile, quando il cielo sembra effondere i suoi fiati più molli e sciogliere le ultime resistenze dell'inverno. Ciliegi, susini, peschi fiorivano, sfiocavano in quell'aria torbida e dolce, con un abbandono di creature in amore, con un sorriso vago, profondo, quasi accorato. E più oltre, e allora lo scrittore cambia registro, non è più solo descrizione di un paesaggio ma anche del protagonista: Don Ilario (...) si fermava a mirare certi pendii stellati di primule; stellati d'un riso così fresco, ingenuo, innumerevole* (...) (pp. 38-39). L'uso dell'aggettivazione è portato all'estenuazione e le coppie non solo si ripetono (andamento binario) ma conservano lo stesso ritmo (*tempo tepido e fosco - aria torbida e dolce*). Abbondano le parole poetiche (*fiati molli - sfiocavano*). L'aggettivazione è accumulatrice e si giunge alla pura enumerazione, agli automatismi (*sorriso vago, profondo, quasi accorato - riso fresco, ingenuo, innumerevole*). C'è in questa natura qualcosa di volutamente enfatico, antitetico; il tempo è *tepido* e contemporaneamente *fosco*, l'aria *torbida* e *dolce*. Il Chiesa finisce per lasciarsi prendere la penna dalle immagini ²⁴).

24) Molto onestamente riconoscerà più tardi l'abuso dell'aggettivo e in *Voci nella notte* (1935), che riprende diversi racconti di *Istorie e favole*, cercherà di porvi rimedio.

Cito, a caso, un paio di variazioni. L'inizio del *Superstite* di *Istorie: Semplice*

Spesso dà particolare attenzione al verbo quando vuole, per esempio, marcare il ritmo di certe situazioni: *Lo Svizzero che, tutto quel tempo, era stato lì pallido a guardarla, le fu sopra d'un balzo, l'afferrò, la sollevò, la scosse due o tre volte violento, ringhiando rotte parole, la sbattè contro una parete. Gettò la misera un acuto strillo, urtò e giacque scomposta e floscia, senza più movimento.* (p. 65). Sono passaggi abbastanza concreti, ma pause che durano poco e alla fine ritorna il rimbombo dell'aggettivo; altro richiamo allo stile poetico è l'inversione predicato-soggetto (*Gettò la misera...*). Si arriva a casi limite dove i verbi occupano un'intera riga di racconto: *Irresistibile era per lui il bisogno di toccare, palpare, carezzare, stringere, sentire la consistenza e il peso di quanto vedeva.* (p. 49). Tale successione, magari artificiosa, ha, a ben vedere, un ordine; non si può negare che i primi tre verbi a ampio respiro sono in decrescendo, l'azione scatta improvvisa con quello *stringere* rinforzato dal *sentire* che denotano pur sempre una certa facilità del Chiesa nell'uso delle parole; facilità che gli derivò probabilmente dal lavoro poetico.

Per finire, vorrei proporre un passaggio dove risulta palese il terzo tipo: coppie sostantivo-verbo in successione. *Per un paio di settimane, il signor Pfau visse fuori del mondo, come chiuso in un'enorme tetra fiamma, sentendosi deliziosamente struggere i nervi, piegar le giunture, stemprare i pensieri, le voglie, le forze, inaridire fino all'ultima stilla le fonti dell'esistenza.* (p. 60).

In difesa del Chiesa bisogna però riconoscergli che con *Istorie e favole*, dal punto di vista del contenuto, giunge a un tentativo di chiarificazione — e in certa misura di liberazione — da schemi culturali provinciali e ampiamente usati nelle precedenti raccolte di poesie; certo che al suo apparire, soprattutto in Italia, dove il problema non esisteva, il libro risultò a molti critici incomprensibile²⁵).

Concludendo la parte riguardante lo stile di *Istorie e favole* si può dire che, se mi sono soffermato su certe situazioni, è perché, dalla analisi minuta del materiale semantico, si scopre un difetto, anzi una carenza d'indagine psicologica di fronte ad ambienti e personaggi — uso di formule generiche —: carenza recuperata, appunto, con enumerazioni che restano troppo spesso superficiali e letterarie.

giaceva come morto, profondo e immobile nel cupo sonno dell'amore sazio. (p. 135), diventa: *Simplicio giaceva come morto nel sonno dell'amore sazio.* (p. 50); la descrizione di un paesaggio nel racconto *La vergine maculata*: (...) *io mi accostai all'orlo ultimo della riva che piombava dritta sopra acque rapide. Rapide e profonde, ma così limpide che la ghiaia fina del letto traspariva, trapungendo nel bel colore verde e cerulo del fiume il suo colore d'oro pallido e di perla.* (p. 197) diventa (...) *io mi accostai all'orlo della riva che piombava diritta. Acque rapide e profonde, ma così limpide che la ghiaia traspariva.* (p. 151).

25) Esiste, anche se oggi non se ne vuol parlare, un giudizio molto severo di Giuseppe Prezzolini (nella «Voce» del 24 aprile 1913), che serve a far capire come il Chiesa narratore fosse accolto dalla critica italiana. Tra l'altro si dice: «C'è qualcosa in questo libro che ci ripugna. Ed io capisco i critici che ne hanno detto un gran male. E' apparso loro un libro frigido, da gran letterato italiano, accomodatore di belle parole e di bei periodi, scrittore per scrivere, senza contenuto e senza fede».

Il Chiesa e i personaggi femminili

Senza anticipare quanto sarà trattato nel capitolo riguardante i personaggi, mi sembra opportuno mettere in chiaro alcuni punti a proposito del rapporto poeta-donna. *Istorie e favole* è l'unico libro nel quale l'autore — che a mano a mano passeranno gli anni diventerà sempre più pudico fino al parossismo, e più di un critico glielo farà notare²⁶) — descrive nudi femminili e situazioni erotiche come amplessi amorosi. Lo fa però mettendosi su posizioni molto fragili: estenuando cioè il suo moralismo. La donna in fondo è allegoria, rappresenta anche la tentazione, la parte demonica, gli fa paura, e a ogni bellezza fisica contrappone, o fa sentire, un sentimento di caducità, di degradazione, toccando in certe situazioni punte decadentistiche come quando, con compiacenza, descrive lo sfacelo del corpo femminile. Rimando, per esempio, al *Palinsesto*, limitandomi a citare come il Chiesa descrive un ventre di donna squarciato; dove in quello squarciare, a livello psicanalitico, è già implicito il desiderio di possesso-distruzione: *Vedi il desiderio de' tuoi giorni, il delirio delle tue notti: un otre gonfio di immondizie e di vermi, un otre male raso, male riteso, con le pieghe ancora ingombre di peli, con le fessure che colano sanie e puzzo.* (p. 31). Senza bisogno di arrivare al macabro, basterà osservare come la descrizione di una donna anche molto bella ha sempre qualcosa di negativo, che può essere un difetto fisico o morale. Nessuna donna, ad eccezione della Vergine²⁷), sfugge a tale legge, neanche quei ritratti che sembrano totalmente inneggianti alla bellezza come quello della castellana²⁸) (*Il barbaro*) e di Aglaia²⁹) (*La Vergine maculata*).

Per la castellana devono essere presi in considerazione il *fulvo cupo dei capelli*, il *buio splendido degli occhi* e la *bocca di fuoco e di sangue*. Tinte fosche che caricano di mistero la donna che porterà alla morte il signor Pfau. Aglaia è bellissima; il beccaio, scultore, rimane folgorato dalle sue linee perfette; eppure anch'essa ha il suo neo che consiste in una *macchia rotonda e fulva come una medaglia d'oro in mezzo al petto*. Per capire il vero significato simbolico che questa macchia assume, basta leggere *Il Cristo bizantino*, poesia già citata. La quindicesima terzina dice:

*Non io lodai se povera digiuna
la vita; non diss'io che dove tocca
lascia il piacere una sua macchia bruna.*

26) A. Janner, *F. Chiesa, Scrittori...*, Bellinzona, 1936. A proposito delle scene di passione in *Villadorna*; «Costruite e non vissute sono le scene di passione — come nelle Istorie — e specialmente quelle di passione amorosa». (p. 357). E più oltre: «La bellezza femminile non gli appare mai come precisa attrazione sensuale o sentimentale; mai si sente nelle sue descrizioni il tremore del desiderio o quell'indefinibile simpatia che attrae i sensi». (p. 357).

27) Cfr. *Tre episodi della fuga in Egitto*, soprattutto le pp. 92-93. Vuol forse dire che per il Chiesa esiste un modello idealizzato di donna: appunto la madre-vergine?

28) Op. cit., p. 58.

29) Op. cit., p. 177.

Ancora una volta, dunque, la bellezza racchiude i germi della dannazione e anche Aglaia porterà alla morte l'oggetto del suo amore. Si potrebbe completare il giudizio citato dallo Janner dicendo che, se in *Istorie* il Chiesa affronta temi amorosi o descrizioni sensuali, è soprattutto per accentuarne l'aspetto negativo e la sua è una posizione moralistica tipica del piccolo borghese di inizio secolo.

Istorie e favole e Thaïs di France

Non si può parlare delle *Istorie* senza cercarne le fonti ufficiali. La critica parla spesso a questo proposito di Anatole France e della sua *Thaïs* che, non si deve dimenticare, il Chiesa tradurrà per Mondadori nel 1932 (nella *Biblioteca romantica* diretta da G. A. Borghese).

Thaïs apparve a puntate nella *Revue des deux mondes* l'anno 1889. Il Chiesa nota in fondo al libro che le fonti del romanzo riconosciute dallo stesso France sono la *Vita dei padri nel deserto* e *Les sceptiques grecs* di Victor Brochard; a questi aggiunge Pafnuzio, ovvero la conversione di Taide, scritto da Hrotsvitha, monaca sassone del X secolo, e tradotto in francese da Charles Magnin.

Al di là della storia e di un certo gusto per il decadente, credo abbiano colpito il Chiesa due aspetti dell'opera di France: la donna come bellezza lusingatrice e corruttrice e la situazione di dipendenza dell'uomo che non riesce a liberarsi dalla lussuria, il suo senso di colpa con la conseguente apparizione di un dio egemonico e tiranico dal quale ci si aspetta, ma invano, intercessione e pace. Ciò che impressiona Chiesa del personaggio Pafnuzio è l'accanimento con il quale France lo descrive e lo fa agire; in fondo egli ha una colpa ben precisa: non sa volere, cioè accetta la sua condizione di uomo debole con piagnistei e penitenze paradossali, ma non esce dall'alternativa peccare o vincere; è, in definitiva, un debole. Gli altri, chi nel peccato, chi nella catarsi, sanno agire; Pafnuzio, il vero protagonista del libro, ci arriverà troppo tardi e d'altra parte la sua conversione finale — il rifiuto di Dio per dedicarsi alla gioia terrena — non è poeticamente chiara, giunge improvvisa e senza maturazione.

Se confrontiamo i protagonisti dei principali racconti di *Istorie*, scopriamo come il Chiesa abbia trapiantato in loro quest'atteggiamento fondamentale. Infatti Saturnino, lo stesso Don Ilario, il signor Pfau, Simplicio lottano senza mai liberarsi dal desiderio sensuale, soffrono perché non sanno accettarlo, si vergognano, vi ricadono e il loro destino, a parte don Ilario che è figura secondaria, è identicamente tragico.

In France la donna era simbolo di lussuria; cito da Taide: (...) *la donna è la nostra peggiore nemica. Essa è fatta per dispensare il piacere, ed appunto in ciò sta la sua terribilità.* (p. 56); in Chiesa la polemica si carica di nuovi significati ed è spinta molto più avanti; direi che il decadentismo chiesiano trova qui il suo culmine. Infatti Thaïs ha una vita interiore molto significativa e non è solo grazie a Pafnuzio che ricerca un'altra felicità, semmai egli è causa prossima; e mi

sembra invece significativa l'interpretazione del Chiesa che vede in Pafnuzio l'artefice-tiranno della salvezza di Thaïs. Cito da *Nota a Taide*: *Taide egli strappa al peccato con la violenza e il malgarbo d'un predatore. Più che l'apostolo di Cristo, egli è l'arrogante sgherro di Cristo. Mentre la dolce povera donna, già tutta vinta, lo segue sull'infuocate sabbie del deserto (...).* (p. 247).

Diciamo, per concludere, che France è «ultrasentito» da Chiesa proprio perché nel suo animo maturano in quegli anni scelte ideologiche ben precise: abbandona definitivamente la via della polemica giovanile sostenuta da una schietta vena ironica, per dirigersi, attraverso la poesia e come reazione alla stessa, a problemi di tipo tradizionale, quali il rapporto uomo-divinità, uomo-bellezza, ecc. E' una fuga dalla realtà verso forme classiche; egli perde un'occasione per avvicinarsi a chi in quel tempo, in Italia e in Europa, si sforzava di rinnovare i contenuti e il linguaggio poetico.

La prosa a carattere lirico-popolaresco

Racconti puerili

Le occasioni esteriori e interiori dell'opera

Il Chiesa fugge dalla realtà del suo tempo: ciò succedeva clamorosamente con *Istorie e favole* — i racconti parlavano di ipotetici personaggi storici o fantastici e di epoche lontanissime —; avviene anche con la raccolta di *Racconti puerili*³⁰). In questo libro la fuga dalla realtà è possibile attraverso il filone rievocativo; è, per la verità, meno precipitosa, ma è pur sempre rifiuto del presente. Se teniamo in considerazione questo dato, potrà sembrarci meno strano che accanto a un libro come *Racconti puerili* appaia, un anno dopo, *Vita e miracoli di santi e di profani*³¹), che a prima vista sembra totalmente diverso. Ideologicamente invece i libri sono vicini: in entrambi il Chiesa tenta di presentarci due realtà ricreate, sostitutive, una centrata sul racconto rievocativo, l'altra su quello a carattere storico. Limitare, come sembra abbia fatto parte della critica ticinese, l'evoluzione poetica del nostro narratore a episodi più o meno definitivi, è ridurre di parecchio la sua complessità emotiva ed esistenziale. E poi, come spiegare l'edizione di *Voci nella notte*, del 1935, e che è una selezione accurata dei racconti di *Istorie* e di *Vita e miracoli*? Due sono dunque i problemi fondamentali: primo, scoprire quali sono i motivi interiori ed esteriori che producono il passaggio da un modo di narrare tipico di *Istorie* e quello di *Racconti*; secondo, vedere come, in realtà, persistono nella nuova narrativa elementi perturbanti che dimostrano, anche stilisticamente, che la nuova scelta è contingente, che il Chiesa si libera solo apparentemente da certi modelli e continuerà a coltivarli, forse con minore intensità.

30) Milano, Trèves, 1921.

31) Lo Janner, per primo, sostenne che la data di pubblicazione di *Vita e miracoli* non corrispondesse a quella di creazione. Cfr. op. cit., p. 347. Anche il Biscossa, nel saggio citato, accetta la notizia.

Si potrebbe far notare che forse, per i due critici — che vedevano soprattutto un Chiesa in evoluzione dal racconto storico alla scoperta della natura e della prosa popolaristica — la data del 1922 per la pubblicazione di *Vita e miracoli* veniva in un certo senso a complicare tale sviluppo. Oggi, tenendo presente una visione globale dell'opera, il problema non è così importante.

E' difficile entrare nella sfera privata del Chiesa, i suoi silenzi sono famosi. C'è comunque una dichiarazione rilasciata a Bianconi che ci aiuta a capire alcune ragioni immediate, sia stilistiche sia contenutistiche, che lo portarono a cercare una nuova strada. Nel già citato libro, ad un certo punto, parlando del passaggio dal «vecchio al nuovo stile», dice: *Ma non saprei dire con esattezza... Non ho cominciato con «Tempo di marzo», comincia con certi racconti puerili che andavo pubblicando sul «Corriere del Ticino» e che pensai di raccogliere in volume. Uno di quei racconti mi venne ampliando tra mano, ne riuscì il romanzo... Era passata la prima guerra (è assurdo lo so, collegare i nostri piccoli fatti a così grande avvenimento); aveva spazzato molte cose, in molti campi, anche in quello letterario; s'aveva l'impressione di un ieri definitivamente chiuso, di un domani assai diverso, insomma di un distacco sostanziale.* (p. 209).

Un altro elemento da tener presente, per quanto riguarda i dati personali, è l'età del narratore: ha cinquant'anni. Non compie certo opera avanguardistica: il filone rievocativo sia in prosa sia in poesia è parecchio antico; il merito del Chiesa sta nel saper sfruttare il momento giusto per riproporlo all'attenzione del pubblico, soprattutto di quello italiano.

E dai *Racconti puerili*, a ben leggerli, salta fuori il tentativo di schermirsi e giustificarsi di fronte al lettore o — diciamo meglio — un certo tipo di lettore abituato a brani dotti, o ritenuti tali, come lo erano, tanto per intenderci, i racconti sul tipo di *Istorie e favole*. Ecco come si giustifica: attribuendo alla parola un limite espressivo e quasi intuendo quello che era in fondo il problema delle avanguardie europee, cioè ricreare un nuovo linguaggio che corrispondesse anche a un nuovo contenuto: penso, per esempio, al lavoro, proprio di quegli anni, di Ungaretti. Nel Nostro il problema era ben più limitato e personale: egli andava scoprendo come fosse impossibile liberare la parola da tutta una spessa incrostazione di sensazioni ed emozioni. Succedeva cioè che, andando alla ricerca di avvenimenti passati, spesso il Chiesa si perdeva in una via di mezzo che non corrispondeva né al presente (realtà di uomo maturo) né al passato (realtà di preadolescente); era una realtà composta da molte stratificazioni, non ultime quelle — sempre presenti — letterarie. Ecco che allora, per esempio, stilisticamente ci spieghiamo i continui e numerosi interventi a puntualizzare, evidenziare, complicare un fatto o un passo. Vediamone due: quasi subito all'inizio, commentando tra parentesi un gioco infantile: *(come sono grossolane le parole! come non riescono ad esprimere tante cose che, finché si pensano, hanno pur una loro delicata ragionevolezza)*. (p. 5); e poi: *Sembrano cose ridicole a dirle così: colpa delle parole, che hanno sempre, più o meno, un suono grossolano.* (p. 29) ³²).

32) Nel 1956, nella collana «Scrittori italiani del Novecento» della Società Editrice Internazionale (Torino), appare il libro *La zia Lucrezia e altri racconti*. Si legge sul risvolto: *Alcuni dei racconti di questa raccolta facevano parte del volume Racconti Puerili, e qui ricompaiono profondamente rimaneggiati.*

Il criterio generale che contraddistingue il rimaneggiamento è l'eliminazione di tutte le parti liricheggianti, enfatiche, eccessivamente dispersive, per esempio, della parentesi citata sopra.

Persistono nei racconti due momenti narrativi, presente e passato, che il ritmo della pagina non riesce sempre a fondere. Con *Tempo di marzo* lo scrittore acquisterà un maggiore e definitivo controllo sulla narrazione. Per contro, in *Racconti puerili* capita spesso di sentire lo scrittore: era, d'altra parte, un'annotazione già formulata a proposito delle *Lettere Iperboliche*. Cito alcuni casi, per esempio, tra parentesi: (*oh! pensieri d'adesso!*) (p. 11), oppure: (*Riflessioni d'adesso si capisce!*) (p. 33), o ancora: (*Paragone d'adesso, naturalmente! allora nemmeno sapevo che ci fosse l'elettricità al mondo*) (p. 33), ecc.

E' chiaro che l'uso della parentesi, frequentissimo, serve anche per chiarire fatti o situazioni del racconto, e allora si può parlare di uso classico, pensando, come maestro, al Manzoni. Vediamo, tra i tanti, due casi: *Ad un certo punto, lei, la zia Marianna (la chiamavamo zia grazie all'età matura e alla persona ragguardevole) la zia (...)* (p. 118), oppure: *Ora quel burlone d'un signor Ambrogio (un amico del babbo, sempre il più gaio della compagnia) proprio mentre (...)* (p. 109). Sono esempi che indicano, con rapide annotazioni, alcune caratteristiche di personaggi minori. Infatti, con *Racconti puerili*, il Chiesa raggiunge, nella descrizione dei personaggi, risultati veramente convincenti grazie alla nuova tecnica impiegata. Ed è proprio da questa osservazione sulla tecnica nel taglio dei personaggi che passo, brevemente, alla descrizione degli influssi esteriori che serviranno alla nuova narrativa.

L'attenzione della critica e del pubblico di allora era centrata su due correnti di scrittori: il filone ufficiale rappresentato da Pascoli, Pirandello, D'Annunzio e quello riformista della *Voce* di Papini, Prezolini, ecc. Tra queste due polarità prosperava la corrente, che si può definire minore, della narrativa popolaresca provinciale. I suoi caratteri tipici: l'uso di un linguaggio con espressioni dialettali e popolari, l'attenzione particolare a un tipo di paesaggio (ad esempio quello toscano o lombardo), la rievocazione di fatti, figure o episodi dell'esperienza giovanile dello scrittore e, per finire, la descrizione dei personaggi meno tediosamente classicheggiante sul modello del romanzo postromantico, ma molto più intuitiva, personale. Essa voleva in fondo staccarsi dalla narrativa precedente con l'introduzione di un racconto più vero, meno liricizzante, ma, nello stesso tempo, non riusciva a liberarsene. Alludo soprattutto a tre scrittori: al De Marchi (1851-1901), al Fucini (1843-1921), al Linati (1878-1949)³³.

33) Dei tre autori ho tenuto presente le opere seguenti: De Marchi, *Storie d'ogni colore*, Milano, Trèves, 1885; Fucini, *All'aria aperta*, Firenze, Bemporad e figlio, 1914; Linati, *Nuvole e paesi*, Firenze, Bemporad e figlio, 1919; *Malacarne*, Firenze, Bemporad e figlio, 1922. Le caratteristiche principali del libro del Fucini sono: l'ironia, riscontrabile, per esempio, nei racconti *Il Professore* o *Il signor Colonnello*; un nuovo modo veristico di affrontare la realtà e i personaggi (*La strega*); l'uso del linguaggio popolaresco toscano e la vivacità dell'azione che passa da una polarità negativa a una positiva (*La visita del Prefetto*); la contemplazione del paesaggio (*Il castagno della casetta*).

In De Marchi trovo lo stesso modo di contemplare la realtà esteriore, soprattutto riferito alla descrizione di notturni, com'è il caso del racconto *I coniugi Spazioletti*: (...) *Margherita uscì e si lasciò condurre da un vialetto bruno, che luccicava alla luna, fino ad una fontanella zampillante da una grotta di tufo, da dove si*

La Voce di Papini e Prezzolini aiuta lo scrittore a chiarirsi la ragione di un nuovo impegno poetico che superasse gli schemi postromantici cari al primo Chiesa³⁴). E' indubbio, però, che Pirandello ebbe un ruolo molto importante nel tentativo del Chiesa di una nuova decantazione artistica. Lo scrittore siciliano è abile nel creare l'antipersonaggio, come nel *Mattia Pascal*, che è del 1904; oppure nel tratteggiare un particolare, nel dargli risalto, nel riassumere in un elemento fisico la psicologia del personaggio³⁵).

Nei *Racconti puerili*, ritroviamo infatti situazioni che fanno sentire la lezione pirandelliana caricata però da implicazioni decadentistiche. Così in *La mia prima morte*, a un certo punto il ragazzo protagonista si sdoppia in due personaggi: uno che muore — o crede di morire — e l'altro che lo osserva: *E anch'io mi sentii tutto impietosito della sventura mia. Commosso fino alle lacrime della sorte di quel povero ragazzo condannato a morir tra poche ore (...)* (p. 200); oppure, con minor rilievo, parlando di una doppia personalità esistente nel protagonista del racconto *Pasqua*: *Mi vennero su alcuni singhiozzi brevi, dolorosi. Almeno poter piangere! Ma nemmeno quello. E mi buttai rabbiosamente sull'altro fianco. Sull'altro fianco trovai dapprima certi pensiero uccelli meno cattivi, un poco intontiti dal sonno.* (p. 166). La caratterizzazione di certi personaggi, data da pochi particolari significativi si trova, per esempio, nella descrizione veramente riuscita di alcuni commensali del racconto *Un pranzo non potuto finire*. Ne cito due, la zia Marianna: *Il caldo della minestra le colava giù per la faccia sgargiante: goccioloni (per dirlo alla maniera un po' esagerata del babbo) simili a battagli di campana, che la zia veniva racimolando*

poteva vedere tutta la facciata della casa imbiancata e abbellita da tutti gl'incanti, che le ombre portate dalle gronde e quelle tremolanti delle piante fanno sopra gli edifici e sulle anime poetiche. (p. 79). Nel taglio dei personaggi, riscontro un atteggiamento moderno: cito la descrizione del marchese morente: (...) *non parlava già più, con una faccia (con licenza) di sego, col mento aguzzo e la barbetta volta in su, coi zigomi sporgenti e un ciuffo bianco sulla fronte irto come un pennello. Le mani parevano quelle d'un vecchio crocefisso di legno.* (p. 79).

In *Nuvole e paesi* del Linati, la contemplazione della natura risente qua e là, come d'altra parte anche nel libro successivo *Malacarne*, della lezione postromantica: cito da *Tramonto sul Brenta*: *Nell'aureo sangue che tinge tutto il superbo talamo del sole il gran disco si voltola e rutila come una fantasia.* (p. 23). La descrizione dei personaggi è più sensuale, ma permette lo stesso gusto dell'ironia e della contemplazione. C'è poi un atteggiamento moderno che è il sentimento del limite umano, limite che richiama le esperienze ungarettiane. O *Gran Curvo*, *non t'affannare poi troppo. Pensa quanto sei piccolo e vano in quest'eternità di splendori che ti avvolge.* (p. 84).

Contemplazione del paesaggio (diurno e notturno), linee sobrie e sensuali nella caratterizzazione dei personaggi sono i due tratti fondamentali del libro *Malacarne*. Si veda il ritratto dell'attrice, protagonista del primo racconto: (...) *era a capo nudo. Un abito di panno verdascuro abbottonato da una parte le serrava le membra come una guaina; dando un superbo rilievo alle curve del busto e dei fianchi.* (p. 17).

34) I quali Prezzolini e Papini non furono certo gentili con il Chiesa. Entrambi demoliscono il povero Chiesa senza tanti complimenti.

35) La tecnica dell'antipersonaggio trova delle motivazioni profonde nel Chiesa. C'è in lui un'indubbia componente didascalica che gli deriva probabilmente dalla sua preparazione giuridica — è laureato in legge e non in lettere —. La schematizzazione nella creazione dei suoi personaggi fu sempre impiegata, già nella sua prima opera, *Lettere Iperboliche*.

sul mento con la manaccia rugosa, color barbabietola (...) (pp. 108-109) e il signor Ambrogio: soffocato dalle risa, rosso come un gallo, le gettava dietro a piene mani complimenti, scuse, dichiarazioni d'amore. (p. 109).

Se mi riferisco a questi esempi, non è certo per caso, ma perché vorrei risalire al problema del verismo. E' strano come la critica ufficiale faccia per il Chiesa insistentemente il nome del Manzoni parlando delle opere di questo periodo, nessuno — secondo le mie informazioni — accenna all'influenza del verismo che si può notare anche in scrittori come un De Marchi, un Linati.

Per dare valore storico a queste affermazioni, cito due dichiarazioni dal libro del Bianconi: *Ma credo che la «Voce» di Papini e Prezzolini abbia notevolmente influito sopra di me, ma nel senso di indurmi a rimeditare certe cose, certe realtà, di invitarmi a tentare altre strade (p. 206). Parlando della sua «sliricizzazione», il Chiesa osservava: in seguito (mi interessò) anche il Pirandello delle novelle da me letto assiduamente; e del resto qualche critico lo ha acutamente rilevato. (p. 206).* Per il verismo non ho trovato nessuna dichiarazione ufficiale; c'è però in fondo al libro del Bianconi una curiosa e significativa lettera del Capuana, datata 5 luglio 1911 ³⁶). Il Chiesa aveva difeso lo scrittore siciliano da un attacco a un suo libro giudicato «scandaloso» dall'ottusità provinciale di alcuni docenti delle scuole di Arzo. Tale documento sta a provare la conoscenza dell'opera del Capuana, e presumibilmente quella del Verga. Interessante, mi sembra, è constatare come difendendo il Capuana nel diritto all'uso di parole non celebrative e retoriche, ma che potevano sembrare «crude» e «immorali» all'opinione pubblica benpensante abituata a svenevoli letture, il Chiesa rifiuti il suo passato che, in generale, si indirizzava proprio in quella prospettiva.

Ora, è proprio nella parola la novità di *Racconti puerili* rispetto a *Istorie e favole*, nell'uso del discorso di tipo popolareggiante che sostituisce quello asettico di prima e nella perdita d'importanza, sempre rispetto a *Istorie*, dell'aggettivo che non ha più bisogno, visto che la parola tende ad acquistare più consistenza, di inutili effetti.

Io chierichino esempio di capitolo tipico di *Racconti puerili*

Non parlerò dei sedici capitoli, pur riconoscendo ad ognuno un identico livello artistico, ma di quattro casi particolari e cioè, in ordine cronologico, di *Io chierichino*, *Il camposanto vecchio e il camposanto nuovo*, *Pasqua*, *Alcune zucche, un romano e due conigli*.

Cominciamo col dire due parole dell'ultimo citato che può essere considerato, sia come stile sia come contenuto, il capitolo meno inseribile nella raccolta: personalmente penso debba essere stato scritto dopo, innanzitutto perché il protagonista non è più il ragazzo - Chie-

³⁶) Scrive il Capuana: *Ma il municipio d'Arzo e i suoi quattro maestri elementari danno dei punti a costui (un altro censore del Capuana), scandalizzandosi della parola partorì e della frase: fare un figlio. (pp. 228-29).*

sa, ma l'uomo. E' il capitolo che preannuncia libri come *Racconti del mio orto* fin su a *Racconti del passato prossimo* — e a suo tempo ne riparleremo —. Per ora, dirò che le caratteristiche sono: il ritorno a un certo discorso moraleggiante, la presenza di personaggi con i loro ideali piccolo-borghesi, l'ironia nata da osservazioni del protagonista-scrittore che occupa buona parte dello spazio narrativo a discapito, per esempio, della rievocazione, la presenza di un paesaggio che permette al Chiesa di portare all'estenuazione il suo acuto bisogno di contemplazione.

Il camposanto vecchio e il camposanto nuovo preannuncia in certa misura *Tempo di marzo*, prima di tutto perché il racconto parla di diversi personaggi che formano la famiglia del futuro Nino. Non so se il Chiesa alludesse a questo racconto nell'intervista con Bianconi, penso di sì, forse aggiungendovi *Pasqua*, che narra la vita e la fuga dal collegio, temi ripresi e ampliati nel libro del 1925.

Io chierichino può essere considerato come esempio tipico delle storie che formano il grosso di *Racconti puerili*. Può essere diviso in due parti: la prima, generica, è l'enunciazione della storia. Il protagonista prende il posto di Carlino, il chierico ufficiale, e viene a godere dei privilegi e delle occupazioni derivanti dalla nuova mansione; un lavoro da svolgere durante la celebrazione dei vesperi era di girare per il paese alla ricerca di un po' di fuoco per il turibolo. Qua e là si trovano osservazioni argute, soprattutto nelle descrizioni rapide e ben tagliate di alcuni personaggi, come quello del povero Carlino, il vecchio chierico: (...) *verso i dodici anni aveva ancora dato su un guizzo, così rapido che nemmeno gli asparagi (...)*. E quel disgraziato Carlino, con la veste talare che gli bastava tutt'al più per le natiche, con la cotta che gli faceva intorno alle spalle un coprimento così per ridere, come un gonnellino di garza intorno alle anche delle ballerine di una volta. (p. 68). E lui se ne stava lì, impacciato e attonito, a guardarsi dall'alto quelle quattro dita di pelle bianca mai vedute, comparsa sopra i ginocchi. (p. 67). Un accostamento agli esempi citati (De Marchi e Linati) — vedi la tecnica verista nel modo di presentare i personaggi tramite l'uso di similitudini tolte dall'esperienza quotidiana e nella diminuzione dell'uso dell'aggettivo con funzione decorativa e accumulativa — è senza dubbio possibile. La seconda parte della storia, quella esemplificativa, è la più interessante. Personaggio chiave, il piccolo chierico che rivive nella fantasia dello scrittore. Punto di riferimento esteriore alla sua sensibilità, alle sue intuizioni di ragazzo è il paesaggio che lo circonda: il suo paese. I due elementi, ricordo e natura, si incontrano e si incrociano. Direi che proprio dallo sviluppo di questi due nuclei nasce la novità di *Io Chierichino* rispetto alla narrativa chiesiana precedente. L'inizio assume subito la dimensione dell'idillio: *Primavera spievata: il castagno d'India dietro la chiesa, ricordo, aveva già messe fuori tutte le sue foglione, d'un verde tenero e delicato che m'incantavano gli occhi come cose buone da mangiare (...)*. Mi sentivo un poco oppresso da quell'afa precoce: un poco inebbriato da tutti quegli odori: di fiori, di terra, di case, di stalle. (pp. 71-72). Non sono, come s'è visto, novità; rimando agli esempi già citati a proposito delle *Lettere* e di *Istorie e favole*. Anche lì era pos-

sibile un incontro tra protagonista e natura, anzi alcune scene importanti erano inserite in un paesaggio ben definito ³⁷). A predominare era però una specie di natura quasi perfetta, precisa, antitetica all'uomo-protagonista, un tipo di natura contrappuntistica, di origine romantica, per spiegarmi meglio. Il punto di partenza è dunque identico ad altre esperienze precedenti. I fatti nuovi sono la maggior definizione e complessità della natura e la storia del protagonista che continua anche quando sembra che il Chiesa si lasci trascinare dalla contemplazione del paesaggio. Siamo sul filo del rasoio: il gioco è pericoloso e lo scrittore cerca di rompere quella fitta ragnatela lirica che si stava tessendo addosso in un modo nuovo; cioè con una pennellata veristica.

Dopo la descrizione del villaggio e della casa paterna vista «da un'altra riva» ecco che dalla chiesa lontana sopraggiungono voci e canti, dapprima soffusi (*confondendosi con quel cupo dolce rombare di api*), ma poi con maggiore insistenza. Da qui in avanti il racconto precipita: *E irruppi, senza neppure domandare: si può? nella casa della Caterina (...)*. Direi che avviene un mutamento radicale e subitaneo di situazione: il ragazzino di fronte alla vecchia immobile sotto la cappa del camino si contrappone alla precedente descrizione liricheggiante del paese. La connotazione della vecchia è telegrafica, totalmente veristica: *lasciava vedere solo un po' di collo, con in mezzo la punta del pomo di Adamo: smorta e dura come un osso*. Il ritmo del racconto accelera nuovamente, tra le grida del ragazzo avviene il dramma e la presa di coscienza della morte. Ora, se collochiamo la scena finale nell'economia del racconto, scopriamo che la parte veristica recupera, contrapponendovisi solo parzialmente, il momento lirico. Il decadentismo del finale ci fa risalire all'inizio del racconto, colleghiamo *l'inorridito e affascinato* al: *Mi sentivo un poco oppresso da quell'afa precoce; un poco inebbriato da tutti quegli odori; sentiamo che lungo tutta la scena corre un filo*. Il primo tentativo di «nuova narrativa» risulta in questo modo una via di mezzo tra il sentimento lirico con punte decadenti e il filone lombardo verista.

La psicologia del ragazzo protagonista

G. Curonici, in un intervento tenuto al simposio in onore del centenario dello scrittore ³⁸), formulò un'osservazione importante riguardo al problema generale della scelta — nei maggiori successi del Nostro — del protagonista. Si tratta sempre di un ragazzo situabile tra i dodici-quattordici anni. Notava il critico luganese: «Questo è molto caratteristico. Si tratta di quel momento nella formazione della personalità, che la psicologia ha chiaramente individuato come periodo della latenza psicosessuale: gli impulsi libidici, espliciti già nel bam-

37) Basterà citare il finale del *Palinsesto*; don Ilario, il protagonista, sembra ritrovare proprio nella realtà esteriore quella pace tanto desiderata che, dopo la decisione di riconsegnare al convento il famoso manoscritto, è a portata di mano: *Due o tre peschi sporgevano sul viottolo con le loro grandi nuvole rosee che si sfioravano in silenzio (...)* (pp. 40-41).

38) Cfr. «Corriere del Ticino», Lugano, 28 giugno 1971.

bino piccolo, si nascondono, tornando espliciti dopo alcuni anni. La loro presenza o latenza modifica in modo grave l'insieme della vita interiore e del comportamento esteriore. Ebbene, Chiesa sceglie il suo personaggio principale proprio nel momento in cui le passioni sono velate e la persona si presenta nella sua minore complessità».

Direi che è un elemento determinante da tenere presente; è indubbio che i critici moderni non condividono più il giudizio, probabilmente frettoloso, di chi insistette a vedere il Nostro come un acuto indagatore della personalità umana.

Il protagonista di *Racconti puerili* vive in un paese qualunque di provincia. Si noti come la rievocazione, almeno nella prima edizione del libro, non è mai totale; anzi capita spesso che lo scrittore s'intrometta e finisca per nascondere la spontaneità e la bellezza di certe invenzioni sotto una coltre di osservazioni, riflessioni e pudori.

Il grosso dei capitoli è formato da parti artisticamente interessanti: penso soprattutto alle osservazioni argute sui personaggi che circondano il ragazzo-protagonista. Il racconto *Un pranzo non potuto finire* è, a questo proposito, una miniera di fresche osservazioni sul comportamento degli adulti, sulle loro contraddizioni e polemiche. Mondo osservato e ripreso, per esempio, nell'altro capitolo *San Rocco*, dove noto un tentativo di visione d'assieme interessante, che giustificherebbe ulteriormente il confronto tra Chiesa e la scuola verista (tutta la prima parte è narrata seguendo il canone dell'impersonalità e solo nella seconda: *Io, ricordo con le mani* (...) (p. 135), interviene nuovamente il ragazzo). In altre pagine l'aspetto biografico del protagonista è centro della storia e allora un racconto come *Pasqua* permette di verificare la personalità del ragazzino, i suoi umori, contraddizioni e paure. Molto sviluppato è, ad esempio, il senso di colpa o la paura del giudizio che la mamma potrebbe formulare sul suo conto. In fondo, l'angoscia nasce da lì, da una sua sensibilità precoce, spasmodica.

I rari momenti artisticamente non riusciti si riferiscono ai due racconti *L'innocenza* e *La prima prova del mio saper fare*. Qui la personalità del protagonista, che si muove in un ambito di totale innocenza, con pudori e scatti lirici che sembrano preannunciare un'anima profondamente sensitiva, pronta sì, talvolta, a malizie, a momenti d'ira, ma sempre recuperati da pentimenti e da un senso di consapevolezza, è caricata da comportamenti che mettono in risalto alcuni limiti della personalità dello scrittore: in fondo il personaggio creato e proposto dal Chiesa al lettore degli anni venti — per la verità scosso da problemi esistenziali molto drammatici e complessi — è positivo nell'accettazione di certi valori ritenuti sacri da una tradizione culturale, come il rispetto della casa e della famiglia, delle istituzioni: del mondo provinciale ticinese egli eredita un atteggiamento di selvatica scontentezza di fronte a avvenimenti e nuove tecniche del mondo circostante.

Da *Racconti puerili* a *La zia Lucrezia ed altri racconti*

L'edizione del '21 dei *Racconti puerili* ne comprendeva sedici; l'altra, del '56, ventitrè³⁹⁾. Nove mantengono lo stesso titolo⁴⁰⁾, uno lo muta (*L'acqua turbata* diventa *L'acqua tornata limpida*), un altro (*Alcune zucche, un romano e due conigli*) è sensibilmente decurtato e del trittico iniziale rimane solo la parte centrale (*Il Romano*). Gli esclusi sono dunque solo cinque⁴¹⁾. Dei dodici nuovi, due apparvero nel 1934, come inediti in una raccolta di poesie e brani⁴²⁾, cosicchè, concludendo, dei ventitrè racconti dell'edizione del '56, solo dieci sarebbero nuove invenzioni.

Un'osservazione merita poi la struttura della raccolta: risulta formata da due blocchi ben precisi, il primo rappresentato dai vecchi racconti che mantengono più o meno la stessa successione cronologica; il secondo, invece, dai due del '34 e dai nuovi. E' una divisione non casuale, ma voluta. Se si considera che la parte nuova risulta composta dopo il periodo artisticamente migliore e che lo scrittore ha ormai acquisito uno stile ben definito, da un confronto con un racconto rimangiato appartenente alla prima serie si deduce — nella seconda sezione —, non un ritorno alle origini, cioè allo stile giovanile, ma piuttosto l'uso di una tecnica raffinata e ampiamente sperimentata che cerca, però, di mantenere un certo timbro sbarazzino tipico della raccolta del 1921.

Un'ultima osservazione: i temi ricorrenti nei dieci nuovi racconti ripropongono situazioni ed avvenimenti non inediti, ma reperibili nelle pubblicazioni tra il 1921 e il '56, soprattutto nell'edizione del '25 di *Tempo di Marzo*.

In conclusione, le novità tematiche del libro sono minime. Quanto allo stile, lo scrittore procede in due modi: da un punto di vista generale tenta di eliminare o ridurre quel certo tipo di discorso liricheggiante che era componente essenziale di *Racconti puerili*, in due maniere principalmente, o generalizzando il discorso per toglierlo dalla pura sfera rievocativa, o dandogli maggiore credibilità (logica e narrativa): ne consegue l'eliminazione di grosse fette inutili e un'ulteriore sensibile riduzione dell'aggettivazione; da un punto di vista sintattico e linguistico riduce certe forme dialettali, tipiche della nostra provincia ticinese, e, in un secondo momento, ma con minore intensità, l'influsso dei lombardismi. Erano le novità relative — se pensiamo alla lezione manzoniana e poi verghiana e della corrente lombarda —

39) *La zia Lucrezia ed altri racconti*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1956.

40) Do l'elenco - le cifre romane corrispondono alla posizione nell'edizione del '21 e del '56: *L'altarinò di stagno* (I, II), *La zia Lucrezia* (III, IV), *Le ciliege* (IV, V), *La prima prova del mio saper fare* (IX, VI), *Chissà cos'avessero quei due* (V, VII), *Pasqua* (XIV, VIII), *Il chierichino* (VII, IX), *Il tesoro nascosto* (VII, XI), *La bella «popola» del signor Casanova* (VI, XXI).

41) La cifra romana corrisponde alla posizione nell'edizione del '21: *L'innocenza* (X), *Un pranzo non potuto finire* (XI), *San Rocco* (XII), *Il camposanto vecchio e il camposanto nuovo* (XIII), *La mia prima morte* (XVI).

42) *L'Agnello di San Giovanni* (XIV) corrisponde a *L'Agnello di San Giovanni* (pp. 77-83), *Giugno* (XVI) a *Racconto di Giugno* (pp. 66-76) in *Scritti vari editi ed inediti*, Bellinzona, Istituto editoriale ticinese, 1934.

della raccolta. Lo scrittore elabora e matura, nei trentacinque anni che intercorrono tra le due edizioni, altre idee sulla lingua accostandosi sempre più, e superando dunque le sue prime esperienze vernacolari, a un tipo di narrato che si aggancia alla tradizione culturale italiana e classica del parlare e scrivere bene. Dico tutto ciò perché altrimenti non si capirebbe l'esclusione di due racconti come *Un pranzo non potuto finire* e *San Rocco*⁴³⁾, superiori per freschezza narrativa e per inventiva — penso alle descrizioni tutto pepe dei commensali del primo racconto e a certe scene corali del secondo — ad altri molto più dimessi, ma linguisticamente meno vicini allo spirito provinciale del primo Chiesa, e quindi riproposti nell'edizione del 1956. Altre caratteristiche tipiche del '21 subiscono, nella riedizione del '56, significative modifiche. E' il caso di tecniche particolari come l'uso dell'onomatopea, delle forme arcaiche e letterarie, della parentesi e di una certa precisione cronologica nell'evoluzione dei racconti.

L'onomatopea rappresentava una novità nella narrativa del Chiesa. Trovava una sua giustificazione storica nella moda del tempo, il movimento futurista incontrava proprio in quegli anni un certo successo. Riferita a *Racconti puerili*, essa indicava un nuovo tentativo di sliricizzare una realtà vista con nuovi intendimenti, ma che rimaneva pur sempre avvolta da una fitta ragnatela contemplativa. Nell'edizione del '56, superate le contingenze relative al momento storico, parecchi tagli concernono proprio passi nei quali il Chiesa faceva uso di tale tecnica. Così questi due: (...) *era giù nel pollaio con il pastone di crusca per le galline: Curra, curra, curra...* (p. 6); (...) *e rugghiava come un temporale quando un nocciolo di pesco gli veniva a far tacch sulla gerla o sul cappellaccio.* (p. 9), entrambi scomparsi dal contesto narrativo. Anche in un caso limite come nel capitolo *Le ciliege*, dove lo scrittore gioca espressamente sull'onomatopea e sembra proporla, divertito, ai suoi lettori, noto una variante significativa. *Spezzai un ramo-scello secco; ed a quel ticch improvviso* (...) e più sotto: *E ticch sulle pietre del sentiero; tacc sui cavoli del campo* (...). *E se loro guardavano da una parte, ticch! tacc! dalla parte opposta.* (pp. 33-34). Nell'edizione del '56 trova modo di eliminarne una, la prima (*ed a quel ticch improvviso*) lasciando le altre tre per le ragioni viste prima. Per finire, ecco in che modo descrive, nel racconto *Io chierichino*, il parroco che non sa tenere le mani al suo posto: *E lui, così, senza fermarsi, con quella sua mano svelta andante, ticch, tac, tac, sbrigava una bancata di teste, come se nulla fosse.* (p. 69). Nell'ed. del '56 si limita invece ad un

43) Tolgo dai due racconti menzionati esempi concreti che confermano l'ipotesi appena formulata. Forme dialettali regionali: cito il caso molto interessante di un discorso diretto proposto da un commensale in *Un pranzo: Lui senza badarci più che tanto, aveva fatto a fette e cominciato a mangiare il suo lumacone...* — *E com'era?* — *Mica cattivo. Ma la disgrazia fu quella donna lì, che, maledetto quel brutto vizio di cacciar il naso nel piatto degli altri! si mette a strillare e mi ferma il braccio come se fossi dietro a mangiare il tossico. Fatto sta che subito mi è venuto uno schifo che per quel giorno addio mangiare e se non ho tirato su tutto fu un vero miracolo...* (pp. 113-14). Un gustoso esempio di discorso indiretto libero lo troviamo in *San Rocco*: è la reazione vivace dello scultore (cittadino) di fronte all'indecisione dei paesani a proposito di una ordinazione: *Lui s'era messo a bestemmiare come una bestia, e che andassero fuori dei piedi, Cristo santo! e che il suo tempo valeva tan'oro, e che gli avevano riempito lo studio col loro puzzo di stalla* (...) (p. 132).

laconico: (...) *e la sua abitudine d'adoperare le mani non solo per benedire*. (p. 71).

Perduravano in *Racconti puerili*, malgrado il notevole tentativo di rinnovamento sia stilistico sia contenutistico, forme di linguaggio arcaico. Confrontando le due edizioni, ma soprattutto quei racconti stralciati dall'edizione definitiva, si possono fissare alcuni criteri generali seguiti dallo scrittore per la rielaborazione. Bisogna subito premettere che, anche nell'edizione definitiva, vengono introdotte alcune forme ormai superate, ma comunque giustificabili, se si tengono presenti le posizioni del Chiesa a proposito del problema della lingua soprattutto nel suo ultimo periodo artistico.

Prenderò in considerazione le parti principali dell'enunciato: forme verbali e sostantivi. Noto una modificazione — o sostituzione — in favore di altre più discorsive e moderne; ecco alcuni esempi: (...) *il babbo consentì a menarmi a vedere* (...) (*La bella «popola»*) (p. 47) è cambiato in: (...) *ottenni di poter recarmi a vedere* (...), (p. 172); oppure, descrivendo il padre della «popola», il signor Casanova: (...) *con certe vene gonfie che parevano lì lì per scoppiare*, (p. 52) diventa: (...) *con certe vene livide pronte a scoppiare* (...) (p. 176). A volte capita che una forma verbale prenda il posto di una serie di parole: (...) *e c'era ancor lì una catasta di pietre rizzate a guisa di mensa* (p. 6) diventa (...) *io (...) accatastai, ottenendo una specie di mensa* (p. 141).

Completo il discorso citando alcuni casi di un certo tipo di linguaggio arcaico che tolgo da due racconti non più riproposti nell'edizione definitiva, *Il camposanto vecchio ed il camposanto nuovo* e *L'innocenza*. Il primo esempio si riferisce alla descrizione di una vecchia zia, dove si nota la metafora: (...) *sgridare i gatti ed i ragazzi, costruire e ricostruire cento volte l'edificio dei tizzi* (p. 150), il secondo è la descrizione del pupillo di una maestrina strapaesana e le reazioni del ragazzino: (...) *il mio compagno Titta, quello dagli occhi cilestri* e, qualche riga sotto, alla fine dell'episodio: (...) *mi sconvolse l'animo tanto che durai fatica a trattenermi* (...). (p. 101)⁴⁴).

Lo scrittore, riguardo al problema della lingua, si adattò alle esigenze dei vari momenti. Infatti, come s'è visto prima, non ne inventò una nuova, tentò al massimo di adattare un discorso piuttosto complesso — qual era quello dell'esperienza del 1921 — alle nuove esigenze del '56, mantenendo significative testimonianze ormai chiaramente superate. Tale posizione è solo apparentemente contraddittoria: vedremo come l'ultimo Chiesa ritornerà a un certo discorso classicheggiante, in parte reperibile nell'esperienza di *Racconti puerili*. Direi che si possa concludere affermando che le sue prime preoccupazioni riguardarono essenzialmente la struttura narrativa e stilistica e solo in un secondo momento quella linguistica. In fondo l'esperienza linguistica del '21 resta un approdo passeggero e non tanto una scoperta intimamente sofferta e il recupero di questo tentativo, che era stato un momento molto importante, è solo parziale. Altrimenti come

44) Rimando alla lettura dei due racconti in questione dove si trovano altri numerosi esempi di discorso arcaico o letterario.

spiegare proposte del genere, passate al vaglio di un attento esame critico: *La fontana era un grosso tronco scavato a guisa di truogolo* (ed. '56, p. 21), oppure: *In quella, le ore sonavano dal campanile (...)* (ed. '56, p. 92) o ancora: (...) *ma il babbo vedendomi dritto appié del letto (...)* (ed. '56, p. 43).

Ho già chiarito, per la prima edizione dei racconti, la duplice funzione della parentesi. La funzione principale era una specie di giustificazione a posteriori a proposito della mancanza di efficacia della parola (rimando agli esempi citati nella prima parte). Nell'edizione del 1956, dopo l'eliminazione o sostituzione di quelle parti che potevano creare una tale reazione, vengono a mancare le premesse e la parentesi assume un'unica funzione, che è quella di chiarire e ironizzare su determinate situazioni. Della primitiva funzione non rimangono che vaghi accenni, come il seguente: *a me regalarono (altri tempi) un altarino di stagno* (p. 11).

E vengo all'ultimo punto. Da un confronto di situazioni analoghe ho notato come nelle varianti definitive il Chiesa tenti di eliminare un'eccessiva precisione narrativa — ma soprattutto cronologica — che era riscontrabile invece nell'edizione precedente. E' dimostrazione di un raggiunto equilibrio che denota un ben preciso «mestiere di scrivere»⁴⁵). Allora si spiegano certe modificazioni di determinanti, ad esempio quella dell'aggettivo, oppure la loro sostituzione. Ecco un caso tratto dal racconto *L'altarino di stagno*: *Tutte le bambole di casa e dei dintorni furono battezzate (...). Ad alcune di quelle creature portammo il viatico (...). Funerali, Corpus Domini sfilavano per la casa (...)* (p. 3); la versione del 1956: *Qualche bambola di casa o dei dintorni fu battezzata, cresimata, condotta all'ultimo riposo. Qualche Corpus Domini fu congegnato. (...)* (p. 13). Un esempio molto significativo sono i preparativi per la famosa messa segreta nel cavo del castagno: *E, tutto il giorno dopo, fu un gran giocare d'astuzia (...). Ma verso sera, tutto era pronto per la messa da morto che avrei detto la mattina seguente (...). Poco dormii quella notte. Appena l'alba (...). Trovai sotto un cespuglio il mio bravo cesto nascostovi la sera prima (...)* (p. 6); versione del '56: *Nessuno, naturalmente, doveva accorgersi della cosa; perciò preparai con infinite precauzioni tutto l'occorrente. E una mattina mi levai alla prima alba, sgattaiolai di casa (...)* (p. 14).

Analizzando i vari racconti noto due tipi d'intervento, o meglio due gradi nella modificazione della struttura narrativa. Si va cioè da un caso limite dove chiaramente si intuiscono due pagine radicalmente diverse — è avvenuto non solo un rimescolamento formale ma anche motivazionale — a un altro, frequente, dove l'intervento si limita a potatura superficiale, cioè lo scrittore elimina parti secondarie — ad esempio certi sfoghi lirici — ma non modifica sostanzialmente la struttura narrativa.

Tenendo presenti alcuni problemi generali (visti precedentemente), vorrei analizzare ora due racconti paradigmatici: *L'altarino di stagno*

45) E' un'espressione coniata dai critici di Pavese che hanno parafrasato il titolo del suo diario, *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi, 1964.

e *Pasqua*. Completo così l'analisi tentata nella prima parte del capitolo, ma che toccava altri aspetti.

L'edizione del 1921 dell'*Altarino* serve da canovaccio a quella del '56. Una verifica parecchio semplice: gli inizi di paragrafo non sono quasi mai uguali. Ma la vera novità è l'introduzione di nuovi elementi che danno alla pagina maggiore credibilità narrativa. Sarà da notare un pericolo inerente a operazioni del genere: se i nuovi motivi determinano effettivamente l'eliminazione di una certa artificiosità della pagina, la loro esigenza non è dettata tanto da moventi poetici, quanto, piuttosto, da motivazioni logiche. E se in certe situazioni la pagina acquista nuova credibilità narrativa, perde però quella cert'aria di ingenuità che era una grande novità del 1921. Vediamo un caso concreto; nella prima stesura l'inizio del racconto *L'altarino* è centrato sulle reazioni del ragazzo che vede i vari oggetti regalati con una vena di stupore lirico: *Ma ben più mi sfavillarono gli occhi (...) vi apparve un luccichio di cose (...). Poi vennero su i quattro busti dei Santi Padri (...) così luccicanti che mettevano i brividi.* (pp. 1-2). Le pagine 11-12 della nuova edizione dovrebbero corrispondere all'inizio ora menzionato, eppure noto un sensibile mutamento. Prima di tutto il Chiesa introduce un nuovo tema: lo zio canonico — e non più genericamente prete — è padrino del piccolo protagonista e compie con lui una specie di contratto: se fosse riuscito per una settimana a non più tossire, gli avrebbe regalato un altarino di stagno. Nel 1921 il regalo è dato come fatto scontato, nel '56 si tenta di giustificarlo.

Gli oggetti tolti dalla scatola, quasi come per magia, erano accompagnati da un complemento: (...) *lo stelo di un candelabro, e la ragazza d'un ostensorio e la gobba d'un turibolo.* (p. 1); nel 1956 la descrizione è più contenuta e generalizzata: (...) *ed ecco uscire man mano un candelabro, un ostensorio, un crocefisso, un calice (...)* (p. 11). Lo stupore che prima si prolungava nell'animo del ragazzo, sembra ora subire un processo opposto e il caso più significativo lo riscontro nella descrizione dei Santi Padri: (...) *gemmati, mitrati, con certi nasi e menti così luccicanti che mettevano i brividi.* (p. 2); ed. '56: (...) *gemmati, mitrati, con certe barbe d'argento che illuminavano tutt'ingiro (...)* (p. 12).

Un altro punto importante della storia è la decisione del ragazzino di celebrare una messa in suffragio della piccola amica morta. Nell'edizione del 1921, essa non è motivata; nel '56 lo scrittore fa compiere al piccolo protagonista una visita occasionale al cimitero e associa *il quadratino di terra fresca fresca* alla scatola dell'altarino, giustificando, di conseguenza, la decisione della messa nel castagno, che è senz'altro uno dei punti più interessanti della storia. Ma proprio in questo caso noto il più grosso cambiamento nella relazione tra protagonista e realtà esteriore. Nel '21 essa era di tipo lirico-contemplativo, con però la contrapposizione di improvvise prese di coscienza e ritorni a una realtà meno sognata: era la grossa novità del libro. Così, dopo una descrizione del tipo: *Il pertugio, che s'apriva nel tronco quasi di faccia a me, era pieno d'un celestino dolce, d'un verde dorato, che mi faceva pensare ai giardini del paradiso, dove quella cara Matilde era salita ad abitare.* (p. 7); abbiamo un recupero molto deciso:

Ma ad un tratto quel pertugio si oscurò ed io trasalii vedendomi due occhi e una bocca sorridenti e beffardi come la faccia del demonio. (p. 7). Radicalmente mutata è la versione del '56: toltà la descrizione citata sopra, scompare di conseguenza il contrasto lirico-realistico, abbiamo solo un generico: *un muso s'affacciò, e un altro un altro*. (p. 15). Anche il finale del racconto — a parte qualche slittamento lirico — era da preferirsi a quello del '56. C'era una demistificazione postuma di una certa situazione e la frase conclusiva: *E andammo sulla collina a sparare contro la cappella dell'oratorio*. (p. 8) indicava una scelta operata dallo scrittore che, in definitiva, superava un passato un po' troppo enfaticamente risognato. Nel 1956 è toltà la svolta finale, ritenuta arbitrariamente secondaria; il Chiesa tronca il racconto in modo artificiale e banale con un comunissimo: *Così finì, ohimè, il mio altarino di stagno*. (p. 15).

Pasqua preannunciava, come ci si ricorderà, *Tempo di marzo*; gli elementi principali del racconto formeranno uno dei grandi temi del libro: la vita in collegio. Meno apparenti le modifiche apportate all'edizione definitiva ma, ciò che più conta, confermate le osservazioni fatte finora. Ritroviamo alcuni atteggiamenti incontrati nel racconto precedente, anzitutto l'introduzione di nuove motivazioni narrative — per dare maggiore credibilità alla storia — e, seppure in tono minore rispetto all'*Altarino*, ideologiche. Confrontiamo, ad esempio, l'analisi di uno stato d'animo del ragazzo-protagonista, dapprima nell'edizione del 1921 e poi in quella del '56. Si tratta del momento dopo la confessione, prima di partire per le vacanze pasquali: *Il sole era già calato, quando uscii di chiesa; già color cenere il selciato del cortile e quasi non più leggibili le ore nel vecchio quadrante su a mezza la parete. Ma io mi sentivo dentro una tenera pacata gioia che suppliva al difetto del sole; una leggerezza della persona, una facilità del respiro, come se materialmente mi fossi scaricato di qualche gran peso*. (p. 163). Se qui abbiamo una contrapposizione tra la ritrovata interiorità e il sopraggiungere della sera (*Il sole era già calato*), nel '56, con l'introduzione di un nuovo elemento: una forma di religiosità molto più sentita e che è una scoperta del Chiesa maturo, abbiamo l'accentuazione dell'aspetto soggettivo: *Il sole era già calato quando uscii di chiesa; color cenere il selciato del cortile deserto, e buio affatto l'androne in fondo. Che importa? Mi sentivo tanto contento. Se m'avessero chiesto allora: e perchè? forse non avrei saputo rispondere. E tanto meno pensare quest'umana cosa che ora mi si affaccia alla mente: noi viviamo recando un peso, tanti pesi, di cui non sempre ci si accorge; e ce ne accorgiamo quando, grazie a Dio, ci riesce di scaricarcene*. (p. 62). Il problema dell'eccessiva determinazione cronologica occupa anche in questo caso l'attenzione dello scrittore: dai due esempi che citerò, risulterà come le varianti creino un tipo di narrato molto più calibrato, senza inutili precisioni temporali: *Verso le nove, fummo mandati a letto, chè la mattina dopo ci si doveva alzare assai più presto del solito per la comunione. Stavo spogliandomi quando uno de' miei cinque compagni di camerata (...) (p. 165) diventa nel '56: Fummo mandati a letto prima dell'ora solita, poichè la mattina ci si doveva alzare presto per la comunione*.

Stavo spogliandomi, quando il mio vicino (...) (p. 63). Noto mutamenti assai significativi: il primo complemento (Verso le nove) è abolito; il secondo (assai più presto del solito) è diviso in due minori (ora solita e alzare presto), precisata meglio è la congiunzione (chè diventa poichè) e, per finire, è abolita la forma complessa (uno de' miei cinque compagni) di lontana reminiscenza manzoniana. Più oltre: (...) un'ora dopo, o poco più, già mi trovavo presso il camposanto (...) (p. 169) si trasforma in: (...) feci tutto d'un fiato la strada dal borgo al mio villaggio (...) (p. 66). Ma la differenza più vistosa tra l'Altarino e Pasqua sta essenzialmente nel diverso tipo di intervento dello scrittore; se nel primo caso avevamo una rielaborazione motivazionale, in definitiva ideologica, molto più forte, in Pasqua i rimaneggiamenti concernono essenzialmente l'aspetto linguistico — dunque formale —, che è più marcato.

Su quest'ultimo aspetto, vorrei tentare un esame minuzioso di alcuni casi particolari per vedere se, in quest'ambito, ritroviamo quelle premesse generali, riferibili anche all'aspetto ideologico: sostituzione di un tipo di aggettivazione inutile, modificazione di sostantivi e forme verbali con altre più precise e, in certi casi magari meno immediate. Osserverò le tre componenti essenziali dell'enunciato e cioè i sostantivi, le forme verbali, gli aggettivi e avverbi. Il primo esempio concerne la descrizione di uno stato d'animo; il protagonista è costernato per la dimenticanza del foglio con la lista dei peccati nella tasca della giacca spedita a casa. Ecco, in ordine cronologico, le due versioni: *Il primo freddo del letto era diventato un caldaccio da soffocare. Tuttavia resistevo a tener la testa sotto le coperte, tant'ero pieno di vergogna, pieno d'una sola idea: nascondermi, sprofondarmi, che nessuno mi vedesse più. E alla vergogna si sostituiva di tanto in tanto un rancore feroce contro me stesso, una smania assurda di potermi far in due per venir alle mani con quell'altro odioso imbecille e dargliene tante, ma tante! Mi vennero su alcuni singhiozzi brevi, dolorosi. — Almeno poter piangere! Ma nemmeno quello. E mi buttai rabbiosamente sull'altro fianco.* (p. 166).

Il primo freddo delle lenzuola era diventato un caldaccio da bollire, tuttavia resistevo a tener la testa sotto, tant'ero pieno di infelicità e di vergogna: nascondermi, sprofondarmi, che nessuno mi vedesse più. E nel medesimo tempo un rancore contro me stesso, una smania assurda di prendere a schiaffi quell'odioso imbecille, ch'ero io e non, ahimè, un altro. E mi buttai sull'altro fianco. (p. 56).

Aggettivi e avverbi tolti:

rancore feroce, mi buttai rabbiosamente sull'altro fianco.

Modificazione di forme verbali:

era divenuto - era diventato,

da soffocare - da bollire.

Modificazione di sostantivi:

Il primo freddo del letto - Il primo freddo delle lenzuola.

Sostituzione o aggiunte di sostantivi:

tener la testa sotto le coperte - tener la testa sotto,

tant'ero pieno di vergogna - tant'ero pieno d'infelicità e vergogna.

Eliminazione o sostituzione di enunciati:

a) eliminazione:

pieno d'una sola idea, e dargliene tante, ma tante! Mi vennero su alcuni singhiozzi brevi, dolorosi. Almeno poter piangere! Ma nemmeno quello.

b) sostituzione:

E alla vergogna si sostituiva di tanto in tanto un rancore feroce - E, nel medesimo tempo, un rancore, una smania assurda di potermi far in due per venir alle mani con quell'odioso imbecille - una smania assurda di prendere a schiaffi quell'odioso imbecille.

A proposito degli aggettivi e avverbi: i due tolti sono dello stesso tipo e diminuiscono l'impeto delle immagini. Stesso discorso per i verbi modificati: in un esempio usa la forma più comune, nel secondo quella meno drammatica. Il miglior risultato l'ottiene nella modificazione o sostituzione dei sostantivi: in entrambi i casi cerca di eliminare forme retoriche — si noti la sineddoche (*freddo del letto*) che diventa: *freddo delle lenzuola*. Ci si potrebbe chiedere il perchè dell'aggiunta, a prima vista superflua, di *pieno d'infelicità*; ma essa sostituisce la parte finale che è completamente tolta: *Mi vennero su alcuni singhiozzi (...)* ed è conferma di come una parola possa acquistare importanza semantica. Le sostituzioni, finalmente, mostrano una maggiore lucidità sintattica, il periodo risulta più calibrato.

Se il passo citato prima riguardava la descrizione di uno stato d'animo del ragazzo protagonista del racconto, vorrei ora proporre un altro che ci dà la visione della realtà circostante: *Mi tirai su e rimasi lungo tempo con la schiena addossata ai ferri della lettiera. La fiamma abbassata della lampada a petrolio ingialliva un poco la tenebra del camerone spandendovi quel suo puzzo così triste che penetra fino al centro della testa (...). Udivo pure quel fioco rumore meccanico del lucignolo, simile ad un bollire monotono interminabile. Di tanto in tanto, un piccolo scoppio; la fiamma dava su un guizzo, e mi faceva vedere, in un baleno, i letti scomposti, le teste brune dei compagni, come orribili cose finite lì, galleggianti in un caos biancastro. Che desolazione! E cominciai a piangere: piano piano (...)* (pp. 167-168). *Mi tirai su sospirando e rimasi a lungo con la schiena addossata ai ferri della lettiera. La lampada a petrolio appesa in mezzo alla corsia ingialliva a stento la tenebra del dormitorio. Forse la boccia del petrolio non era stata rinutrita; e il lucignolo faceva udire un debole friggio uguale, salvo di tanto in tanto un piccolo scoppio; e la fiammella dava su un guizzo lasciandomi scorgere, un attimo, il bianco dei letti e qualche testa scura che galleggiava. E la desolazione diventò tanta che non potei più trattenerla, che nessuno udisse.* (p. 65).

Aggettivi, avverbi tolti:

la fiamma abbassata della lampada;

modificati:

fioco rumore - debole friggio,

i letti scomposti - il bianco dei letti,

e le teste brune - e qualche testa bruna,

rimasi lungo tempo - rimasi a lungo,

*ingialliva un poco - ingialliva a stento,
e mi faceva vedere in un baleno - lasciandomi scorgere un attimo.*

Aggiunte o modificazioni di forme verbali:

*Mi tirai su - mi tirai su sospirando,
e mi faceva vedere - lasciandomi scorgere,
galleggianti - che galleggiava.*

Sostituzione e modificazione di sostantivi:

La fiamma abbassata della lampada a petrolio - la lampada a petrolio.

*La tenebra del camerone - la tenebra del dormitorio,
fioco rumore - debole friggio uguale,
e la fiamma dava su - e la fiammella dava su,
le teste brune dei compagni - testa scura.*

Introduzione di nuovi elementi:

*appesa in mezzo alla corsia,
Forse la boccia del petrolio non era stata rinutrita.*

Eliminazione di elementi:

*spandendovi quel suo puzzo così triste che penetra fino al centro,
simile ad un bollire monotono interminabile,
come orribili cose finite lì, in un caos biancastro.*

Sostituzione di elementi:

fioco rumore meccanico del lucignolo, simile ad un bollire monotono interminabile - il lucignolo faceva udire un debole friggio uguale.

Due le osservazioni principali: la prima riguarda l'introduzione o l'eliminazione di nuovi enunciati e viene a confermare le osservazioni degli esempi precedenti, prima di tutto perché dimostra che l'attenzione del Chiesa è solo in parte centrata sulla singola parola. Infatti i nuovi elementi, più che le parole, servono a dare logicità al racconto (diminuendo di conseguenza una certa carica lirica che è sempre presente nell'edizione del 1921), mentre quelli soppressi alleggeriscono, togliendo inutili similitudini, i periodi. La seconda osservazione si riferisce agli aggettivi: uno solo è cancellato, due modificati nella direzione analoga al caso precedente (*fioco rumore* diventa un molto più verosimile *debole friggio*). Se contiamo però quelli che facevano parte degli enunciati soppressi, notiamo che il ragionamento torna: all'uno iniziale ne dobbiamo aggiungere altri sei (*suo puzzo così triste, bollire monotono, interminabile orribili cose, caos biancastro*). Inutile, mi sembra, una volta definiti i criteri generali, trovare altre conferme. Un fatto è significativo: per uno scrittore come il Chiesa il problema del rimaneggiamento non investe solo l'aspetto linguistico della sua opera e non deve essere scisso da un discorso molto più globale. Anche in un racconto, dunque, dove a prima vista sembrano più importanti le varianti centrate soprattutto sulle singole parole, si verificano leggi generali che trovano la loro ragione a livello motivazionale e ideologico. Infatti lo studio sistematico delle varianti sulle singole parole non modifica sostanzialmente il discorso formulato sulle parti, anzi lo conferma ulteriormente. Vedremo se anche nel caso dei rimaneggiamenti apportati a *Tempo di marzo* sarà possibile arrivare alle stesse conclusioni.

Tempo di Marzo

Ragioni di un successo

Premessa

A cinquantatrè anni il Chiesa pubblica quello che la critica d'allora e di dopo definì il suo capolavoro⁴⁶). Lo stesso Chiesa, sollecitato dal Bianconi a dire quale libro salverebbe della sua opera, dichiara: *Forse tra le prose «Tempo di marzo», benchè non mi convinca sempre nè in tutto (...)»*⁴⁷).

Accantonata la poesia egli cerca di sfruttare fino in fondo il filone della narrativa popolare, rievocativa, che dopo il successo di *Racconti puerili* subisce un ulteriore approfondimento sia stilistico sia contenutistico.

Sono gli anni del primato del Chiesa nel mondo culturale ticinese, rettore del liceo cantonale, membro di commissioni scolastiche e culturali; gli anni in cui ottiene finalmente quel successo italiano che andava rincorrendo dalla pubblicazione della *Cattedrale* e che, salvo consensi singoli di critici, non era mai stato unanime.

Nel 1927 il governo cantonale pubblica in suo onore un libro con la partecipazione delle personalità più in vista di allora, da un canto il ministro Motta, dall'altro G. A. Borghese, inteso a riconoscere i meriti del Chiesa nel suo trigesimo anno d'insegnamento. Si avverava finalmente l'evento tanto desiderato: la fine di un'inferiorità culturale, sia di fronte alla tradizione svizzero-francese e svizzero-tedesca, sia di fronte all'Italia⁴⁸). Il Ticino aveva il suo grande interprete. Tempo di premi non solo di marzo! Nel 1928 laurea honoris causa dell'università di Roma, visita a Mussolini, premio Schiller, premio Mondadori, per non citare che i maggiori.

Nella valutazione critica di questo libro, che ha ormai quasi cinquant'anni, credo bisognerà tenere presente due aspetti: quello intrinseco, cioè il reale valore dell'opera in rapporto alle precedenti; e quello estrinseco, cioè il momento storico particolare: il consolidamento del regime fascista in Italia, la polemica di allora circa il contributo dell'intellettuale nel contesto dello sviluppo dell'idea nazionale e fascista, il riflesso ticinese del successo italiano con le conseguenti estenuazioni di tipo provinciale e la creazione di quel *genius loci* che deve aver fatto ridere più d'una volta lo stesso Chiesa.

Circa i rapporti tra lo scrittore e la classe politica dirigente, lo Snider, nell'articolo già citato, afferra un punto fondamentale: l'ufficialità del Chiesa, se da un canto gli procura onori e favori, dall'altro limita il suo spirito critico. Nota l'autore dell'articolo: «Si stabilì di conseguenza tra il Chiesa e non tanto il paese quanto la classe poli-

46) Milano. Trèves, 1925. Apparso prima a puntate nella «Nuova Antologia» e poi raccolto in libro.

47) Op. cit., p. 214.

48) Cito dall'articolo *Onoranze a Francesco Chiesa*, «Corriere del Ticino» 10 dicembre 1927: «Ebbene in mezzo a tanta crisi, un simbolo vivente è sempre rimasto per dirci che l'antica anima del popolo ticinese non è morta (...)».

tica dirigente un rapporto che investiva il poeta di un ufficio emblematico, veniva iniziato e officiato un culto non privo di pericoli e non esente da equivoci».

Anche Bonalumi, nel suo intervento al simposio in onore del poeta, accenna a questo fatto: «(...) a poco a poco attraverso tutta una serie di eventi che ancora attendono d'essere vagliati, — la nostra piccola storia, dai primi del secolo su fin verso il '40 — egli è stato risucchiato dall'ufficialità, assunto da essa a emblema di un «estabilshement» culturale oggettivamente cristallizzato».

Le cause intrinseche

Gli undici capitoli dell'edizione del 1925 denotano subito, a una attenta lettura, differenze abbastanza palesi. Infatti i capitoli iniziali I e II sono diversi da quelli centrali IV e V e da quelli finali X e XI. Vediamo di definirli meglio. Nel capitolo I si nota un susseguirsi di situazioni a ritmo serrato: è chiaro che si scoprono le carte, che poi verranno riprese con calma lungo il romanzo.

Già nelle prime pagine si riscontrano finezze stilistiche che, in parte, erano scoperte dei *Racconti puerili* e che qui vengono, se così si può dire, perfezionate.

Salta all'occhio, per cominciare, lo stile dell'inizio: *L'anno delle disgrazie (tristemente famoso nelle cronache della mia famiglia) cominciò così*. Anche gl'inizi del secondo e terzo paragrafo mantengono lo stesso aspetto: *Il tempo era bellissimo* (...) (p. 1). *Ed ecco la Cleofe della posta*. (p. 2). La prima cosa che si nota è la ricerca di un contatto immediato con il lettore tramite il ragazzo protagonista che narra la sua storia. Su questa impostazione generale, che rientra nei canoni tradizionali della narrativa, il Chiesa gioca d'abilità combinando vari momenti: se il racconto è riferito al passato, capita però di trovare situazioni in cui si nota una precisa dosatura dei tempi. E' indubbiamente una notevole conquista di questi anni; il primo Chiesa poteva essere definito come consumato maestro dell'aggettivo, con *Tempo di marzo* dimostra di saperci fare molto bene anche con le forme verbali. Vediamo un caso concreto, l'arrivo della postina Cleofe: *Ed ecco la Cleofe della posta. Il solito «Siamo qui!» il solito preambolo di chiacchiere: e i bachi, e il vaiuolo e quell'asino di dottore che non ha capito niente, e la borsa delle lettere che diventa tutti i giorni più pesante . . . Finalmente aprì la famosa borsa, con l'aria di uno che s'accinge a regalare per pura bontà qualche cosa del suo e consegnò al babbo, insieme col giornale, una lettera giallognola. Il babbo afferrò la lettera con una specie di sussulto e non si decideva ad aprirla; la voltava, la rivoltava . . . — Viene da Genova! — mormorò con una voce soffocata, come se dicesse chissà che terribile cosa. O che c'era da commuoversi tanto perché una lettera vien da Genova?* (p.2). Il filo conduttore è costituito dalla descrizione dell'arrivo della donna data al passato remoto; s'innesta una chiacchierata della stessa attraverso l'uso di una forma di discorso indiretto libero (*e i bachi, e il vaiuolo . . .*), al presente, e l'effetto è immediato: la scena s'avvicina al momento narrato eliminando il narratore. Forse più interessanti le altre

combinazioni: *Finalmente aprì (...), s'accinge a regalare*, oppure la successiva: *Il babbo afferrò (...) non si decideva*. Qui capita che parallela all'azione (al passato remoto) avvenga una connotazione dei personaggi data una volta grazie al presente, un'altra grazie all'imperfetto. La prima contrapposizione passato remoto—presente richiama il discorso indiretto libero, la seconda contrappone alla decisione improvvisa del babbo (*afferrò*) un momento di tensione e indecisione: *la voltava, la rivoltava...*

Lo scrittore usa due tecniche, già ampiamente sperimentate, per far sentire le sue opinioni: l'una è la parentesi, per cui si veda all'inizio il primo passo citato, oppure, sempre nella prima pagina del libro: *Ottima idea questa, ma guastata dal divieto di andar per i fatti propri e dall'obbligo (almeno in casa mia) di eseguire (...)*, di uso frequente, ma formata di solito di rapidissime annotazioni, già come succedeva in *Racconti puerili* e non più, dunque, di noiose delucidazioni com'era il caso, ad esempio, di *Istorie e favole*. L'altra è la creazione di una specie di spazio neutro nel quale inserire, tra un episodio e l'altro, un vuoto per trarre delle conclusioni o delle massime moralistiche o pedagogiche. Così alla fine del secondo paragrafo, sempre all'inizio del capitolo uno, la digressione sulla matematica, che separa la descrizione precedente di tipo paesaggistico dall'apparire della postina Cleofe: — *Che cos'è, in fondo, l'aritmetica? Un giuoco, e uno dei giuochi più divertenti che siano stati inventati*. (p. 2) — e più oltre: *(...) e può perfino accadere che, senza volerlo, così per disperazione, si trovi un principio di divertimento nel dividere un numero per un altro e nel fare la prova*. (p. 2).

Un'altra tecnica già precedentemente impiegata dallo scrittore è l'uso del monologo, che serve a introdurre un elemento anteriore al narrato e crea una parentesi. Nel primo capitolo lo impiega con il babbo del Nino: dopo la lettura della lettera egli parla a lungo, narrando al ragazzo i precedenti rapporti tra la sua famiglia e lo zio Ristico.

La descrizione dei personaggi è data spesso dall'uso di similitudini tolte dall'esperienza immediata del ragazzo, oppure da un certo osservare arguto, ma semplice dell'uomo del popolo, che fissa certe caratteristiche, magari con una buona dose di caricatura. E' ovvio come tale metodo, iniziato soprattutto con *Racconti puerili*, serva a dimostrare come sia stato recepito il discorso del verismo. A tale proposito vorrei proporre la descrizione di un gruppo di personaggi fatta dal Chiesa in *Racconto di giugno* e poi inserita negli *Scritti vari editi ed inediti*:

Dinanzi, il babbo, e ai suoi fianchi il massai e la massai; poi la piccina, sola, fieramente decisa a camminare senz'aiuti nè consigli (...). Poi, accanto al Rico, l'Antonietta, la nobilina di casa, che puzzava di saponetta e sollevava ad ogni passo la destra perimirare il famoso anello e far luccicare al sole il famoso brillante di culdibichiere, dicevano le sorelle. Per sottrarsi agli indegni commenti, ella era andata a porsi sotto la tutela di quel fratellone, buono e forte e biondo e senza malizia e senza parole come un bue. Poi venivano la Pina e la Marianna (...) (p. 70).

Se andiamo a rileggere la famosa presentazione della famiglia Malavoglia: *Prima veniva lui, il dito grosso (...)*, sentiamo che non solo nell'impianto della descrizione c'è analogia ma nell'uso di certe parole, e soprattutto nell'accentuare con esse dei tratti caratteristici: ad esempio vediamo che *Antonietta, la nobildonna di casa, che puzzava (...)* e *Ntoni, il maggiore, un bigherellone di vent'anni, che si bu-scava tutt'ora (...)* sono costruiti con lo stesso sistema.

Un'altra caratteristica del libro, che s'incontra già nel capitolo I, è una pausa più lunga che permette al Chiesa di troncare tutto il racconto per proporre un momento apparentemente secondario, ma ampiamente sviluppato, che ha la funzione principale di stacco e permette poi, più avanti, una ripresa e continuazione della storia. Tali sottostorie, per così dire, potrebbero ricordare certi vuoti già riscontrati in *Istorie e favole*; qui credo non siano casuali ma, nella maggior parte dei casi, volute. D'altra parte rientrano nella tradizione classica della novella o del racconto. Nel primo capitolo si veda il componimento del Nino sui versi del Metastasio.

Dopo tale pausa la narrazione riprende con un balzo in avanti e mette a fuoco i rapporti tesi che si vengono a creare tra il babbo e la mamma con l'arrivo della famiglia del Ristico.

La storia di *Tempo di marzo* è portata avanti grazie all'avvicinarsi di momenti lieti e tristi; il Chiesa gioca parecchio su situazioni antitetiche, che servono a rompere una possibile monotonia. E' il caso, sempre nel capitolo primo, dell'arrivo del Birgum con la notizia della morte della mucca e il successivo tramestio che ne nasce.

L'arrivo concitato del Birgum, che porta l'annuncio della malattia grave della mucca, viene a interrompere un momento di tensione nato nella pagina precedente con lo scambio piuttosto insolito tra i genitori del Nino. La parentesi della mucca malata, riportata da diverse antologie italiane, viene in fondo a confermare una costante nell'opera narrativa del Chiesa: l'importanza del singolo episodio come unità narrativa; ciò ricorderebbe la sua origine di narratore centrata proprio sul racconto breve, che trova, negli anni di *Tempo di marzo*, il momento di maggior sviluppo.

Ultimo elemento degno di menzione è il ruolo liberatorio che sempre più assume per il Chiesa la natura che lo circonda: in essa possiamo scoprire equilibri e leggi ben precise che permettono al nostro animo di ritrovare quella calma apparentemente perduta. La scena della mucca morente è bruscamente interrotta dal suono della campana che richiama il Nino a scuola. La mente del povero ragazzo è affollata da immagini tristi. L'equilibrio è ristabilito dal contatto con la natura: *L'aiuto che invano avevo chiesto al libro di lettura (...) l'aiuto mi venne, e sovrabbondante e spontaneo, dal sole che teneva tutto il cielo e tutta la terra, dai prati pieni di stelle bianche e di bottoni d'oro, dalle lucertole che si lasciavano dar la caccia, dai narcisi che si lasciavano spaccar in due e succhiar fuori quella gocciolina di miele ...* (p.21). Nel libro riscontriamo situazioni analoghe, ad esempio al capitolo VI e, forse il caso più sorprendente, all'XI. Il Nino è entrato in una crisi di crescita, sta cambiando la voce e dopo una discussione con i familiari non trova di

meglio che ristabilire l'equilibrio nel contatto immediato e liberatorio col mondo esteriore: *Balzai in piedi, piantai li tutti, volsi le spalle alla mia ingrata casa. Feroce, infelice da far pietà. Pietà a me, non a quella gente crudele e beffarda (...). L'aria libera e la fatica del salire (...)* calmarono alquanto la mia passione e cominciai a ripensare le parole (...) (p. 288).

I capitoli IV e V parlano del ritorno di Nino alla casa paterna, dopo il soggiorno presso lo zio Roma. Non succede mai nel libro che un grande episodio non sia concluso nel capitolo; capita in qualche caso, come ad esempio qui, che un capitolo continui l'altro. La differenza fra questi due capitoli e i primi è che là si poteva parlare di episodi più mossi dove i cambiamenti radicali di scena erano frequenti ed ognuno aveva una sua durata ben precisa; qui, invece, tutto il capitolo potrebbe essere definito di transizione; infatti si susseguono situazioni a ritmo meno serrato, alcune preannuncianti sviluppi futuri, altre riferite a fatti o personaggi passati, ma in definitiva si ha l'impressione che non avvenga niente di eccezionale e si fatica parecchio a concludere perdendosi spesso in inutili disquisizioni.

A volte si dimenticano, in questi capitoli, le conquiste nella tecnica del linguaggio così ricco di espressioni e cadenze dialettali, per ritornare a un tipo di narrato più neutro che sarà ripreso, ad esempio, con *Racconti del mio orto*. Vediamo concretamente un paio di esempi. Nel finale del capitolo IV, i genitori del Nino si sono ritirati a parlare di problemi assillanti, i debiti lasciati dallo zio Ristico e la questione con il Rico. Il ragazzo resta solo in cucina, sente i genitori che litigano come mosconi e ripensa alla scoperta dell'esistenza della Paolina (pp. 109-111); poi decide di rendersi utile rigovernando. Ecco com'è descritta la nuova situazione: *Tanto per far qualche cosa, mi misi a sparecchiare la tavola. Radunai i cibi avanzati e li ribosi nella credenza. Feci due o tre pile di piatti, e le portai nell'aquaio. Così le posate, i bicchieri. Ripiegai la tovaglia; poi diedi una mano alla scopa e diligentemente raccolsi le briciole. Poi riattizzai il fuoco sotto l'acqua da lavar le stoviglie. Poi passai uno straccio sulla tavola, sulla credenza, su tutto. E molto mi comiaccai di veder tutto in ordine, lustro come uno specchio.* (p. 111). Due le osservazioni: perché il Chiesa rinete parecchie volte lo stesso tipo di periodo paratattico: per creare monotonia o per seguire una certa sintassi novolare o, forse, essendo una sequenza di atti brevi, autonomi, per dare alle azioni un ordine logico-pratico? Si nota poi il termine *acquaio* al posto di quello regionale *lavandino*. Il momento poco creativo porta infatti il Chiesa, e non è il solo caso, a enumerare azioni senza importanza.

Nella seconda parte del capitolo V, si dilunga a narrare della decisione della signora Luisa, che sostituisce i genitori momentaneamente assenti da ca' Maffea, di riordinare da cima a fondo la casa. Poteva essere personaggio interessante questa donnetta-zitella, ma la scena occupa troppo spazio e a un certo momento si ritorna alle descrizioni di fatti secondari e anche il linguaggio perde di naturalezza, scadendo, nel tentativo di caricare l'episodio, all'uso eccessivo dell'aggettivo, a paragoni inutili, a simboli enfatici. Ecco com'è descritto un temporale, dove noteremo il ritorno a un tipo di natura decorativa, al

bel quadretto che rimane pura coreografia: *Pioveva ancora: dolce, abbondante, senza scosse: ch , se un momento una di quelle nuvole si metteva a far la grossolana e a lasciarne cadere in troppa copia, la signora Lucia era l  pronta a sgridare: — Ma piov  come si deve, piov ! . . . — E la nuvola malcreata o s'ingegnava d'obbedire o andava a piovere alla sua maniera su paesi dove non ci fossero signore Lucie; e faceva posto ad altre nuvole ben educate, le quali venivano sparpagliando sulle erboline nuove uno spruzzerello continuo, delicato come di rugiada.* (p. 131). E cos  per diverse righe, scadendo nella pagina di maniera. Non   da credere per  che la struttura narrativa del capitolo, se paragonata al precedente, sia inferiore; a parte le osservazioni formulate prima, esistono parti interessanti, come il lungo dialogo tra il Nino e il Rico, che pu  ricordare, del capitolo precedente, l'incontro ora drammatico, ora finemente ironico, del padre di Nino col Rico e il sensale: incontro che, sar  bene notarlo,   filtrato dalla sensibilit  del ragazzino, nascosto sotto la finestra del salotto.

Il terzo tipo di capitolo reperibile nel libro lo si potrebbe definire univoco; infatti lo spazio narrativo   occupato da un avvenimento solo, sviluppato nei suoi momenti pi  significativi; penso soprattutto al capitolo XII. Potremmo dividerlo in due momenti principali. Il primo parla dello stato d'animo di Nino: se in precedenza il paesaggio riusciva a riscattarlo da una situazione depressa, in questo caso l'angoscia del ragazzo   cos  acuta che la natura   descritta con tinte grigie, tristi: *Come scolorite le piante, le pietre, i sentieri! Tutto come sott'acqua. Poi le piante non hanno foglie; i prati hanno perduto quel bel verde nuovo d'allora* (...) (p. 312); il secondo, molto pi  importante del primo,   centrato sulla scena finale data soprattutto dall'intreccio. a momenti drammatico, a momenti lirico, fra i tre protagonisti del libro: il Nino, il padre e la madre.

Riusciamo a capire qual   l'ultima conquista chiesiana: l'intreccio drammatico delle voci che danno al finale l'aspetto di apoteosi. Anche le didascalie sono ridotte all'essenziale, non capita pi  che un particolare prenda il sopravvento sul momento narrato. Credo che in questa direzione, cio  nei rapporti quotidiani tra vari personaggi di provincia, nella descrizione minuziosa e drammatica dei loro problemi, il Chiesa raggiunga risultati notevoli (forse avrebbe potuto scavare ulteriormente); e penso si debba partire di qui per iniziare il discorso sui libri futuri come *Villadorna* e *Sant'Amarillide*.

Le cause estrinseche: il momento storico, le polemiche ticinesi e italiane

Non tutti nel Ticino dimostrano verso il Chiesa deferente simpatia come avveniva, per esempio, al cronista di *Gazzetta Ticinese* — giornale liberale che aveva in quegli anni un direttore di chiari indirizzi fascisti ⁴⁹⁾ — nel definirlo con pomposa retorica «genius loci» o «vate».

49) All'inizio del mese di gennaio del 1929 il partito liberale si vede costretto a rifiutare al giornale il diritto di fregiarsi del titolo di quotidiano liberale.

Nel 1926 l'unico giornale che senza mezzi termini è schierato dalla parte degli antifascisti è l'organo ufficiale del partito socialista ticinese⁵⁰). Non dovrebbe stupire quindi l'atteggiamento di fiera vigilanza di *Libera Stampa* verso le dichiarazioni del Chiesa soprattutto sul problema dell'italianità del Ticino che permette alle due parti accuse e controaccuse ben precise.

Già nel 1912, e anche prima (si veda nel 1909 il manifesto per la «Dante Alighieri»), il Chiesa s'era interessato alla questione: in un articolo sulla *Voce* di Firenze aveva saputo mettere a fuoco, con acuto intuito, alcuni mali ticinesi, attribuendo tra l'altro ai profughi italiani dell'anteguerra troppa benevolenza nei nostri confronti, atteggiamento che aveva rafforzato il nostro già non indifferente complesso di superiorità⁵¹).

Ma in quegli anni la corrente progressista ticinese chiedeva al Chiesa un «distinguo» nella questione dell'italianità che purtroppo da parte del poeta non venne mai. Spesso agli articoli del Chiesa su *Gazzetta Ticinese*⁵²) fanno riscontro gli attacchi abbastanza decisi del foglio socialista.

Ma il fatto curioso, e che potrà meravigliare il lettore, è che anche la destra, soprattutto quella italiana, non risparmiava al nostro pungenti frecciate, come quella apparsa sul quotidiano fascista *Nuovo Giornale di Firenze* e riportata da *Libera Stampa* in data 7 luglio 1926. Si affermava fra l'altro: «(...) il Chiesa non ha mai, sul serio, spasimato per la violata italianità della sua terra (...). Venir oggi a negare la gravità del problema (...) vuol dire sentir ancora risuonare negli orecchi il plauso alemanno per il premio Schiller! Non altro (...). Tralasciamo di parlare delle rappresaglie contro i migliori italiani. E' la storia di ogni giorno, storia che le stanche liriche del poeta Francesco Chiesa non registrano (...)».

Ho già avuto modo di riferire come la critica, soprattutto quella

Cfr. *Gazzetta Ticinese non è più un organo del partito liberale*, «Libera Stampa», 14 gennaio 1929.

50) Ad esempio su «Libera Stampa» del 4 febbraio 1926 si parla chiaramente delle responsabilità del fascismo nel delitto Matteotti.

51) F. Chiesa, *Per il Canton Ticino e l'Università italiana*, «La Voce», 22 agosto 1912. «I profughi italiani di quindici anni fa (tra gli altri il mio caro amico Renzi) hanno contribuito in buona fede a infocare il nostro miserabile delirio di grandezza. Ci siamo creduti all'avanguardia delle nazioni civili perché eleggiamo popolarmente i giudici e il governo (...)». Per un'acuta analisi del problema dell'italianità, rimando al capitolo *Francesco Chiesa e gli artisti «ticinesi»* del saggio *Italianità ed elvetismo...* di Silvano Gilardoni, «Archivio storico ticinese», n. 45-46, marzo-giugno, 1972, pp. 64-73. Anche l'Agliati, *Francesco Chiesa Scrittore civile*, in *Raduno a sera di pagine sparse*, Bellinzona, JET, 1972, affronta l'argomento, e non è d'accordo con il Gilardoni a proposito dell'elvetismo chiesiano (si vedano soprattutto le pp. 36-37).

52) Anche dopo il rifiuto del partito liberale di riconoscerlo organo ufficiale, il poeta continua a collaborare a un giornale chiaramente sostenitore del fascismo. In un articolo del 1. luglio 1929 fa l'elogio del fascismo come fenomeno storico: «Ma, a meno di non esser dominati da una furiosa passione, bisogna pur riconoscere che il fascismo è un fenomeno storico della massima importanza, di quelli che non si definiscono con una frase spiccia e che si spacciano con un'ingiuria».

ticinese, lo celebrò come uomo al disopra della mischia ⁵³); il Chiesa sembra credere a questo ruolo storico — o mistificazione — e ne abbiamo conferma quando, in un racconto, attribuisce a Vincenzo Vela tale prerogativa, indicandola come atteggiamento culturale tipico dei grandi ticinesi.

Oggi, a distanza di anni, risulta pure evidente come *Tempo di marzo* fu sfruttato dalla propaganda ufficiale per fini non certamente culturali ⁵⁴). Il libro appare in un momento di crisi politica, l'eco del delitto Matteotti non s'è ancora spenta e l'opposizione al regime è forte. Necessitano scrittori «neutri» e penso fu questa una delle principali ragioni che procurò all'opera una così larga adesione della critica ufficiale. Noi non sapremo probabilmente mai se il Chiesa ne fu co-sciente e in che misura oggettivamente se ne servì.

Due punti, però, mi sembrano oggi giorno abbastanza chiari: primo, in generale l'intellettuale dovrebbe controllare l'uso che l'«establishment» culturale fa del suo prodotto; secondo, un libro come *Tempo di marzo* fu scritto e indirizzato soprattutto a un pubblico italiano, altrimenti ci risulterebbe incomprensibile, tra l'altro, un passaggio del tipo: *Senza aspettar altra risposta, mi porse un cartoccio legato con quel nastrino speciale, bianco e rosso, bianco rosso verde, con cui i pasticceri manifestavano il loro patriottismo.* (p. 305).

53) Per completare il quadro e per chi volesse approfondire la questione della neutralità culturale del poeta rimando al famoso scandalo Salvemini: ne parla vagamente l'Agliati in una nota della sua opera citata, a p. 50. La «Scuola di cultura italiana» (lascito di Romeo Manzoni) era diretta in quegli anni dal Chiesa e si distingueva nel presentare al pubblico luganese personalità del regime fascista tra le quali il ministro Gentile ('28). La stessa «Scuola» rifiutò al fuoriuscito antifascista Salvemini l'occasione di parlare su un argomento culturale. La posizione del Chiesa, come pure quella dell'allora ministro Motta — in parte giustificabile per un calcolo politico chiaramente intuibile — fu nettamente di parte e venne attaccata da *Avanguardia*, giornale dei giovani radicali, e violentemente da *Libera Stampa*. Si vedano gli articoli del 15 gennaio (*Scuola ticinese di cultura... fascista*), 16 gennaio (*Parole chiare al Poeta*), 17 gennaio (*Le giustificazioni di Francesco Chiesa*), 18 gennaio 1929 (*Le due Italie*). Di quest'ultimo articolo mi sembra utile riportare la parte centrale che, anche se pervasa da una certa foga polemica, inquadra la scelta politica che i progressisti ticinesi pretendevano dal poeta: «Ve n'è una (di Italia) che spasma nelle carceri, fremente nelle isole, esplode nelle congiure, urla nell'esilio; ve n'è un'altra che opprime il pensiero, strozza le rivolte, ruba nelle amministrazioni, detiene in ostaggio le donne e i bambini».

«Noi non siamo anti-italiani; noi siamo con la prima Italia, voi — Francesco Chiesa — siete con la seconda. Noi siamo con Salvemini, voi siete con Mussolini.

Voi, dalla vostra Italia, avete onori, favori, splendori; noi dalla nostra raccogliamo il pianto delle creature senza padre e le voci del sacrificio e della malinconia.

Signor Chiesa, continuate pure.

Non v'invidiamo».

Gli animi non si calmarono e si giunse a una discussione in Gran Consiglio (gennaio 1929) e alla famosa interpellanza Borella che chiedeva, fra l'altro, l'allontanamento del Chiesa dalla direzione del Liceo («Libera Stampa», 29 gennaio 1929).

54) Nel libro *A Francesco Chiesa per il suo trigesimo anno d'insegnamento*, Lugano, Grassi, 1927, leggo a pag. 8: «Oh, superbo *Tempo di marzo* che il Ministero italiano dell'istruzione ha, nel 1925, posto fra i dieci volumi prescelti, ogni anno, per le biblioteche scolastiche del Regno!»

Il protagonista del libro

Carlo Bo, in un suo lucido intervento al già più volte citato simposio, ha impostato la sua relazione sull'importanza preponderante della natura nell'opera del Nostro: «Infatti, nei libri di Chiesa l'unico personaggio, l'unico protagonista è la natura, non ci sono uomini. O, se uomini ci sono, si fermano all'adolescenza. L'uomo per Chiesa è soltanto un fanciullo, è uno che non è ancora arrivato all'età delle passioni»⁵⁵). Gli fa eco Soldati: «E se i personaggi sono intagliati, il paesaggio irrompe con tutte le sue sfaccettature, con fitte pennellate (...)»⁵⁶). Implicitamente i due critici ribadiscono quanto già era stato affermato da Curonici. Se applichiamo il discorso a *Tempo di marzo*, accettata dunque l'impostazione iniziale della latenza quasi assoluta di passionalità, possiamo tranquillamente riconoscere nel Nino il protagonista del libro; non tanto perché, com'è logico, fa da tramite tra un episodio e l'altro, ma soprattutto perché i momenti fondamentali della storia sono visti attraverso il filtro dei suoi occhi. Il paesaggio e gli altri personaggi adulti risultano proiettati dopo una specie di magica decantazione avvenuta nell'animo semplice e sensibile del ragazzo. Ricorderò qui i punti salienti: il personaggio quasi mitico dello zio Ristico; l'episodio al grotto della Pina, esempio assolutamente raro di fantastico nella prosa del momento migliore: *Tutto era bello, divertente, nuovo* (...) (pp. 27-28); l'incontro tra il padre di Nino e il Rico, visto e descritto secondo la prospettiva del ragazzino; gli avvenimenti nella casa dello zio Roma — le scene corali attorno al tavolo, le visite degli amici e le loro partite a carte, i loro pettegolezzi —; quelli del collegio — l'incontro con la figlia tisica del direttore —; il finale (cap. XII). Mai capita che il ragazzo sia escluso dalla scena; la conquista definitiva di *Tempo di marzo* in confronto, ad esempio, a *Racconti puerili* è che non capitano più — o rarissimamente — vuoti poetici nei quali il ragazzo manifesti (vedi *La prima prova del mio saper fare*) atteggiamenti troppo lontani dalla sua natura sensibile.

Se possiamo trovare dei limiti, essi stanno, come s'è detto, nei suoi rapporti con il mondo femminile. Esempifico citando il caso della pastorella Lisa. Il loro è incontro completamente ingenuo, difficile da concepire, anche se accaduto quasi cinquant'anni orsono. A un certo punto della scena sopraggiunge un uomo, i due ragazzi si buttano a terra. Si intuisce che nell'animo del Nino avviene qualcosa di imprecisato; ma è tutto.

Conterraneo del Chiesa è Angelo Nessi (1873-1932), autore del romanzo *Cip*⁵⁷). Il suo libro presenta con *Tempo di marzo* diverse

55) *Protagonista la natura*, «Corriere del Ticino», 26 giugno 1971.

56) *Realismo magico-gotico nella prosa del Chiesa*, «Corriere del Ticino», 26 giugno 1971.

57) Milano, Sonzogno, 1924. Lo scrittore cercò di fare fortuna a Milano. Sembra che la critica e il pubblico ticinese abbiano ormai scordato l'opera e la vita di questo artista. E' un vero peccato perché il libro del Nessi meritava e merita una ben più vasta considerazione. Per quanto riguarda i rapporti tra Chiesa e

analogie. Prima di tutto nella data di pubblicazione, poi nel protagonista, anche se Cipriano è seguito per un periodo più lungo di anni (praticamente dalla nascita fino all'adolescenza). Un altro tema comune ai due romanzi è la vita di collegio e l'incontro con figure femminili. L'improvviso amore di Nino è per la contadinotta Lisa, quello di Cip è per la cantante Lida. Il legame di Cip e Lida è però più sottilmente ambiguo rispetto a quello candido e, a volte, impacciato di Nino e Lisa. Il Nessi che, come il Chiesa, ha ereditato il gusto per un discorso finemente ironico, insiste su questo tema; descrivendo i rapporti tra i due protagonisti dà l'impressione di ironizzare acutamente su una certa mentalità allora imperante. Vediamo la descrizione di un incontro tra i due ragazzi: *Lida Lidi, un po' rosea, un po' ansante, si rifugiò nella sala da pranzo, cadendo di peso sopra una poltrona.*

Sentì a un tratto due braccia che le cingevano il collo e un bacio che le sfiorava i capelli. Sorrise. Era Cip. (...) Le anime timorate e le dritte coscienze non abbiano paura. Non ci fu nulla, assolutamente nulla che offendesse la morale, in quel colloquio a quattr'occhi, fra Cip e la dolcissima Lida. Baci, sì: lunghe strette di mano, carezze innocenti di una soavità fraterna; sfoghi di passione, giuramenti d'amore eterno, un po' di civetteria da parte di Lida, molta gelosia per il passato e per l'avvenire da parte di Cip. (p.277). La stessa differenza d'impostazione ideologica non è solamente riferibile ai rapporti con il mondo femminile; è verificabile in un'altra situazione comune, la fuga dal collegio. Per il Nino, essa assume un aspetto drammatico, che gli fa persino sfiorare l'idea del suicidio: *Buttar giù anch'io questo sassolino? (...) Oppure, una idea! sporgermi un pochino di più, e lasciarmi cader giù, anche me, insieme al sassolino? (p. 312).* In Cip l'idea di fuggire dal collegio nasce da una ragione totalmente opposta: è una presa di coscienza lenta, ma che sfocia in una risoluzione irreversibile⁵⁸): *Della vita claustrale del collegio Cip soffriva davvero: non mangiava più, era diventato pallido, svogliato, indolente. (p. 216).* La fuga è clamorosa, ironica; il ragazzo si serve della carrozza con la quale il disperato prefetto lo sta inseguendo: *In un salto, Cip si accomodò su quel sedile bagnato e stillante, ma pur sempre un sedile, che la Divina Provvidenza offriva in premio della sua fede. Non era separato dai suoi inseguitori che dal leggero riparo di tela e di catrame del mantice rialzato. (p. 225).*

Posso concludere, dopo questo breve confronto con il libro del Nessi, affermando che la novità dell'opera del Chiesa non sta tanto nel soggetto, né tanto meno nell'identificazione con la corrente lombarda, bensì nella personalità incantata e sensibile — con i limiti visti — del ragazzo protagonista. Il romanzo basato sulla rievocazione di fatti era un tipo di narrativa parecchio sfruttato: il pregio del nostro artista sta proprio in una sua personale interpretazione.

Nessi rimando al saggio di Fausto Pedrotta, *Angelo Nessi*, Bellinzona, Istituto Editoriale Ticinese, 1938, pp. 154-155.

58) Cfr. il dialogo tra Cip e Don Tobia, pp. 212 e sgg.

Tempo di marzo dell'edizione Trèves (1925) e della riedizione SEI (1954)

Se le correzioni di *Racconti puerili* investivano non solo l'aspetto linguistico, ma coinvolgevano anche quello esistenziale dello scrittore, il discorso sulle due differenti edizioni di *Tempo di marzo* è necessariamente diverso⁵⁹). Nel primo caso avevamo un'opera sentita ancora con diverse riserve; il libro del 1925, invece, è sentito come esempio di lavoro artisticamente nuovo e riuscito. (Cfr. le già citate confidenze al Bianconi).

Una prima fondamentale constatazione è che le correzioni apportate all'edizione SEI non sono eccessivamente numerose e concernono soprattutto le singole parole o, al massimo, pochi avvenimenti che sono maggiormente chiariti oppure soppressi. La struttura fondamentale del libro non muta — e non poteva essere diversamente, vista l'importanza attribuita all'opera. Conosco sette edizioni⁶⁰) del fortunato libro che rompe definitivamente l'isolamento culturale del Chiesa e lo inserì nel novero degli scrittori italiani. Nel lavoro di rimaneggiamento l'unica modifica importante concerne la diminuzione del numero dei capitoli, da dodici a undici. Essa non è, come potrebbe sembrare a prima vista, determinata dalla soppressione di una parte della storia, ma dalla fusione di due momenti in uno solo. La spiegazione non è difficile; il libro vive su alcuni grandi momenti o nuclei. I capitoli VIII e IX si completavano a vicenda: la vita nel collegio, la pausa delle vacanze estive, l'incontro del protagonista con la Lisa, la loro storia. I rimaneggiamenti di *Tempo di marzo* e di *Racconti puerili* sono quindi radicalmente diversi per una differente impostazione generale: nel primo caso lo scrittore compie un'opera di rifinitura, nel secondo di lima. Sorge comunque spontanea una domanda: perché questo lavoro di rifinitura? Penso si possa facilmente rispondere completando la dichiarazione fatta al Bianconi — e più volte citata —, cioè perfezionare un'opera che, malgrado alcune pecche riconosciute, rappresenta per lo stesso autore il momento decisivo nella sua carriera di scrittore. Inquadrate in questi termini il problema è parecchio semplificato; sarebbe stato assurdo volere, per esempio, cambiare il tessuto narrativo del libro, le novità del 1925, come l'uso di un discorso onomatopeico (l'impiego dell'onomatopea è comunque molto calibrato e non eccede come nel caso di *Racconti puerili*) con cadenze vernacolari. Sarebbe stato come snaturare l'opera che aveva proprio in quelle strutture linguistiche i suoi punti di maggiore forza. Dividerò la mia ricerca in due direzioni; nella prima cercherò di analizzare l'aspetto quantitativamente più forte: le modifiche

59) Mi sono servito delle seguenti edizioni: *Tempo di marzo*, Milano, Trèves, 1925 e *Tempo di marzo*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1966 ristampa della versione del 1954. Ogni citazione riferita a prima della correzione è tolta dall'ed. del 1925.

60) Tre apparvero da Mondadori che fu il nuovo editore dopo Formiggini e Trèves, precisamente negli anni 1928, '37, '49; le edizioni per la SEI sono, come s'è detto, del 1954 e del '66. Per onorare il centenario dello scrittore «Il Canto-netto», Lugano, ne pubblica una nel 1971.

di singole parole o di brevi enunciati; nella seconda, i pochi mutamenti più sostanziosi.

Le modificazioni più rilevanti riguardano gli aggettivi e gli avverbi. La norma generale è quella di dare maggior consistenza al sostantivo o al verbo eliminando i fronzoli, cioè togliendo parole la cui funzione era esclusivamente decorativa. A un enunciato del tipo: (...) *a quel mio cuore gonfio e traboccante* (...) (p. 272) fa riscontro: (...) *a quel mio cuore gonfio* (...) (p. 205). Il Chiesa toglie *traboccante* che è inutile ripetizione di *gonfio* e richiama forse lontane reminiscenze e automatismi verbali del periodo poetico, situabile attorno al 1910. *Sull'altro lato ritrovavo sveglie e acerbe tutte le ragioni* (...) (p. 28) è modificato in: *Sull'altro lato ritrovavo tutte le ragioni* (...) (p. 213). L'operazione è ancora più radicale: tolti i due aggettivi è al sostantivo che il lettore presterà attenzione e le *ragioni*, soprattutto quando sono a nostro sfavore, com'è il caso del passo menzionato, appaiono sempre *sveglie e acerbe*. Le espressioni (...) *cupo e fangoso come il fondo d'una fossa*. (p. 301) e (...) *facendosi più densa e più buia*. (p. 281) diventano, l'una (...) *cupo come il fondo d'una fossa*. (p. 227): un'altra tecnica parecchio usata nei rimaneggiamenti è quella di rompere la doppia determinazione lasciandone solo una; l'altra, (...) *facendosi più grave*. (p. 212): è correzione assai frequente, sostituzione di una coppia di aggettivi con uno solo che però riassume e condensa i due precedenti.

Vediamo ora il caso della modificazione — o sostituzione — di un solo aggettivo o avverbio. Lo scrittore sembra seguire alcuni criteri generali: lo toglie, per esempio, quando sente la sua inutilità, come nei seguenti casi: *In altre circostanze mi sarei (sdegnosamente) ribellato* (...) (p. 4); (...) *la faccia del (povero) valoroso* (...) (p. 44); (...) *nei sentieri della gente (umana)* (...) (p. 55), ecc. In altre occasioni le varianti servono per generalizzare situazioni ritenute ormai inattuali: (...) *quello sciagurato abito d'imperatore africano* (...) (p. 199) si cambia nel più generico: (...) *quello sciagurato abito d'imperatore barbaro* (...) (p. 151). Alcune modifiche indicano chiaramente l'abilità e precisione dello scrittore ormai in possesso di una tecnica raffinata, enunciati del tipo: *Lo zio non era più lui, né fisicamente né moralmente* (...) (p. 169), oppure: (...) *una parola velenosa* (...) (p. 223) diventano: *lo zio non era più lui, né fisicamente né mentalmente* (...) (p. 129), (...) *una parola avvelenata* (...) (p. 169). Nel primo caso, il nuovo termine, più razionale, esclude ogni giudizio di valore; nel secondo, dà maggior dinamicità all'espressione. Sono, se si vuole finezze; ma mostrano con quale impegno lo scrittore tenti continuamente di migliorare la sua opera, come metta cioè in pratica quell'atteggiamento da «artefice malcontento» che è un tratto positivo della sua carriera.

Vorrei concludere le osservazioni sugli aggettivi con due esempi molto significativi, che dimostrano l'attenzione del Chiesa maturo a non essere né polemico né offensivo (ciò correggerebbe un atteggiamento giovanile abbastanza velleitario). Dico questo perchè non trovo nelle varianti nessun significato linguistico. Il passaggio riguarda la Lisa, la ragazzina conosciuta dal Nino al ritorno dal collegio: (...)

ma la Lisa le ricacciò a bastonate, sassate e brutte parole (...). Se quelle porche bestie fanno per passare (...) (p. 243); nell'edizione del 1954 l'autore modifica *porche bestie* in *brutte bestie*, usando cioè il primo determinante (*brutte parole*), che a sua volta sostituisce con un *tremende parole* assai significativo. La forma generica (*brutte*) viene in fondo ad assimilare il *porche bestie* che era espressione totalmente genuina e rifletteva lo stato d'animo della ragazzina, ma che forse, al Chiesa maturo, suonava male sulla bocca di una pastorella.

Penso che partendo proprio da quest'ultima osservazione si possa allargare il discorso ai sostantivi e alle forme verbali. Dirò subito che le modifiche, rispetto alla categoria precedente, sono meno frequenti. Le preoccupazioni delle scrittore concernono alcune espressioni velatamente polemiche e rivolte contro un certo fariseismo religioso tipico della piccola borghesia degli Anni Venti. Sono, anche, correzioni postume di un velato anticlericalismo, esclusivamente di tipo verbale, di un certo Chiesa che tratteggiava qua e là, con arguta ironia, caratteri e atteggiamenti. E' il caso, ad esempio, dello zio Roma: — *Cristo! piantatela* — grida alle donne — *ormai siamo fottuti*. (p. 54) diventa: — *Piantatela, stupide!* — grida alle donne. *Ormai siamo sonati*. (p. 42). Anche per il Ristico, un paesanone feroce, vale lo stesso discorso: *E' ora di finirla, Cristo!* (p. 195) è mutato nel più compassato: — *E' ora di finirla!* (p. 104). Anche al padre del Nino scappa un termine grosso, ma molto significativo della sua tensione interiore: (...) *e spero di passare... il resto della mia vita nella casa lasciataci dai nostri amatissimi genitori... Porco!* (p. 5). Questo finale, con rispettivo commento alla lettera del Ristico, nel 1954 diventa un molto più generico e neutrale: *Vigliacco!* (p. 6). La signora Carlotta, vicina di casa dello zio Roma, dà più volte in escandescenze e apostrofa lo zio con un linguaggio pieno di oscuri e popolareschi significati: (...) *giù dal mio pero! ladrone, porcone, strappatermini! fabbricatestamenti! gesuita!* (p. 57), oppure, più oltre: — *Bigotto!... fintone!... mangiaostie!... spazzabussole!...* (p. 57), o, rivolta alla Tecla, la domestica: (...) *sei sempre stata la porcona degna di quel porcone lì...* (p. 59). Completamente diversi gli epiteti della nuova versione: alla prima sparata vengono tolti *porcone* e *gesuita*, alla seconda *mangiaostie*, alla terza *porcona* e *porcone*, sostituiti con *compagna* e *ladrone* (pp. 44-46). L'ultimo esempio lo trovo in una considerazione del padre del Nino; è una critica caustica alla politichetta strapaesana che mette il naso anche nella nomina del maestro: (...) *si mettono in moto le solite beghine; quel gesuitone del Natali* (...) (p. 156), nell'edizione del '54 scompaiono termini come *beghine* e *gesuitone* sostituiti da *ciabatte* e *sant'uomo* (p. 120). Se prendo in considerazione alcune forme verbali, verifico lo stesso atteggiamento: *Si mette a bestemmiare come un turco* (...) (p. 54), *a imprecare* (...) (p. 42); *Siamo fottuti!* (p. 54), *suonati!* (p. 42); (...) *a lappar su il vaso* (...) (p. 54), (...) *a spazzar il vaso* (...) (p. 42); — *Che possa crepare di fame* (...) (p. 256), (...) *sprofondar sotterra* (...) (p. 193); (...) *che possiate crepar lì* (...) (p. 258), (...) *sprofondar* (...) (p. 195); *mettersi a far baldoria* (...) (p. 265), (...) *a ballare* (...) (p. 200), ecc.

Ho lasciato per ultimi i ritocchi riguardanti brevi enunciati, in tutto il libro forse una trentina. Alcune sostituzioni tentano di eliminare un'eccessiva puntualizzazione, oppure un inutile contrasto tra realtà esteriore e stato d'animo del protagonista. Il Chiesa cerca di far intuire direttamente al lettore determinate situazioni senza l'uso di tediose esemplificazioni. Dalla descrizione della camera della Vannuccia, la figlia tisica del direttore del collegio, stralcia l'ultima parte: *odore di medicine, certo; ma mescolato con altri odori: di fiori di prugne cotte. [Ci si sentiva una vaga puzza come di pollaio]*. (p. 210) Cito un caso dove è intuibile il contrasto tra il cuore in subbuglio del protagonista e la tristezza esteriore del paesaggio invernale: *Le nuvole basse facevano un buio tale (...). Ma per me era tempo raggiante di maggio. Salii in guardaroba: [mi sporsi sul desolato giardino]*. (p. 303). Altre correzioni si riferiscono all'atteggiamento del ragazzo protagonista, eliminano o correggono certe sue esclamazioni o stati d'animo: *Ma poi [(oh, Dio sia lodato!)] scopersi (...)* (p. 240); — *Lisa! ... Lisa! ... [una vociaccia d'uomo sgarbata e minacciosa; ma dolce a' miei orecchi]*. (p. 242); *[Ragione o torto, al Signore è piaciuto di fabbricarmi così]*. (p. 250).

Restano da analizzare due o tre episodi del libro che sono stati mutati non tanto nella singola espressione quanto con tagli molto più considerevoli. I casi interessanti riguardano due personaggi che hanno subito, già nei rimaneggiamenti minori, significative modifiche. Alludo allo zio Roma e alla domestica: la Tecla. Tra le due edizioni è possibile scorgere un sensibile mutamento nel loro carattere. Se in un primo momento, ad esempio, la domestica si inserisce nel filone abbastanza scontato della gran chiacchierona, facendo avvertire ad alcuni critici lontane reminiscenze della Perpetua manzoniana, il Chiesa, nell'edizione del '54, fa assumere alla donna un atteggiamento più compassato e meno estroverso. E' così che dobbiamo intendere gli stralci e le modifiche di una sua lunga parlata reperibile nel capitolo secondo. La famiglia dello zio Roma ascolta i pettegolezzi della domestica mentre sta mangiando. Nella versione definitiva scompare un gustoso discorso indiretto libero: *Vergine Santa! porta sotto la tonaca (...)* e una specie di cantilena popolare-sca: *(...) e quel ragazzuolo, (...) così patitino, così nobilino, tutto biondo come un canarino (...)*; complessivamente, però, il nuovo passo è più riuscito e meno legato a effetti forse un po' secondari. Ma si veda tutto il brano: *Venni così a sapere vita e miracoli di tutta la popolazione: e che il signor sindaco (...) [e che il signor prevosto Vergine Santa! porta sotto la tonaca una biancheria così lisa, certe 'camicie, certe mutande, che non le vorrebbe nemmeno il Tonio Binda ... che quel gran ventre della Ghita calzolaia dipende da un tumore benigno; e che quel ragazzuolo, l'ultimo dei Genovesi, così patitino, così nobilino, tutto biondo come un canarino, si può mettere la mano sul fuoco che non è figlio di quel materialone di suo padre ... — Se non è figlio di quel materialone di suo padre, sarà figlio di qualcun altro — interruppe acerbamente la Luisa]*. (pp. 46-47 dell'ed. del '25; p. 37 dell'ed. del '54). Indico ora un'altra variante:

(...) *che non ha più un dente in bocca nè un capello in testa e si sente ancora il coraggio di pizzicare le ragazze quando gliene capita una in farmacia.* (p. 47) diventa: *e si sente ancora il coraggio di fare il bell'imbusto se una ragazza gli capita in farmacia.* (p. 37). Nel primo caso la Tecla riportava il semplice fatto (pizzicare), nel secondo esprime un giudizio (*bell'imbusto*).

Lo zio Roma è personaggio piuttosto ambiguo: poco noto quanto al suo passato, è però diventato con gli anni estremamente credente e bigotto, ma nell'edizione del '25 manteneva scatti o battute troppo vicine a un suo presupposto modo giovanile di intendere la vita. Nella riedizione lo scrittore cerca di darci un'interpretazione più complessa che lascia però intravedere, tramite le reazioni del Nino, quel primo aspetto. E' in questo senso che bisogna intendere le correzioni. Vediamone una, già parzialmente analizzata nelle modifiche minime, e reperibile al capitolo secondo, quando descrive le reazioni dello zio dopo la fuga delle api: *Altro che un santo Stefano, lo zio Roma! la sua estasi gli passa presto; e si mette a bestemmiare come un turco; corre in fondo al giardino, cerca non so che cosa tra i rami delle piante; va, torna, sembra un'anima dannata. — Cristo! piantatela! — grida alle donne, — Ormai siamo fottuti.* (p. 54). Nel '54: *Altro che Santo in estasi, lo zio Roma. Si mette a imprecare come un turco, corre di qua e di là per tutto il giardino, si ferma a interrogare i rami di tutte le piante; e maledetto il sole che gli viene negli occhi... e un calcio al vaso di garofani che gli viene tra i piedi. — Piantatela, stupide! — grida alle donne. Ormai siamo sonati.* (p. 42). Si noti la contrazione iniziale *Santo in estasi*, apparentemente incomprensibile, che nasce da due diversi enunciati dell'edizione precedente e ne mantiene come una specie di assonanza. La versione definitiva descrive un'altra collera, che risulta molto meno drammatica rispetto al primo esempio; riflette, in definitiva, un carattere meno impetuoso, meno gesticolante. Concludo con un ultimo esempio, si tratta di un certo modo di sentenziare sul prossimo. Nel 1925 trovavamo questa interessante successione di osservazioni: (...) *ai pitocchi grandi e piccoli nemmeno un centesimo di più e non prima che sia venuto il giorno ultimissimo della scadenza... ai parassiti, restituire quel che essi vi danno: buone parole e sorrisi...* (p. 169). Nel '54, sento nella diversa formulazione una maggiore esigenza morale, che potrebbe riflettere la nuova situazione esistenziale dello scrittore: *Prestare garanzia è cosa non solo imprudente, ma immorale... Far calcoli sui testamenti altrui è la maggiore delle stoltezze... Ai pitocchi, piccoli o grandi, un pezzo di pane, se l'accettano, ma elemosina in denaro mai, che sono un incitamento al vizio...* (pp. 128-129).

La prosa a carattere lirico-borghese

Racconti del mio orto

Premessa: il momento storico e biografico dell'opera

Dei *Racconti del mio orto* esistono due edizioni: la prima è del 1929 ⁶¹⁾, l'altra del 1968 ⁶²⁾. Ventisette racconti ridotti a ventisei, cinque sostanzialmente mutati, gli altri parzialmente riveduti: questo brevemente il bilancio delle due edizioni.

In una nota dello Scanziani alla seconda edizione, troviamo una confessione del Chiesa: *Le prose dei Racconti del mio orto, furono scritte e pubblicate nella Gazzetta del popolo di Torino nel 1928; o diciamo fra il 27 e il 29. Nessuna intenzione di farne un libro: donde il carattere frammentario che nel libro è rimasto, e certe pagine eterogenee.* (p. 274).

Un dato, anche in questo caso, non ci dovrebbe sfuggire e cioè che la prassi della pubblicazione episodica su riviste o giornali viene rispettata. Era, per la verità, molto più di moda allora il racconto di terza pagina, probabilmente coltivato dagli scrittori di una certa fama, sia per motivi finanziari, sia per mantenere il contatto con un pubblico vasto ed eterogeneo com'è quello di un giornale. Oltre a ciò si deve pensare alla funzione che la novella doveva svolgere rispetto al sistema d'allora: quella di un edulcorante per un pubblico che, dopo la prima pagina del giornale fitta di notizie inneggianti al regime, trovava un momento consolatorio di svago, meglio, di divertimento, nella novella disimpegnata a sfondo evocativo o lirico o naturalistico. Se ciò non fosse vero, faticherei a capire il successo e la richiesta da parte degli organi di stampa di questa serie chiesiana, che per la critica denota limiti abbastanza significativi. E allora si potrebbe frettolosamente concludere, domandandoci dov'è finito l'acuto e focoso moralista inizio secolo, finito in terza pagina a parlare di verze e di cipolle.

Anche se possibile, un discorso simile non può criticamente essere portato avanti; i racconti meritano una definizione ben più completa. Essi sono infatti significativi di un momento storico og-

61) Milano, Mondadori.

62) Chiasso, Elvetica.

gettivo ben preciso e di un altro biografico e risultano, soprattutto, l'estenuazione di un tentativo iniziato nove anni prima, nel 1920, che ho definito, forse con una certa genericità, il momento della narrativa a carattere lirico-popolaresco, comprendendo nei due termini da una parte un apporto personale dello scrittore e dall'altra il riferimento alla realtà osservata.

Il fatto poi che il Chiesa rielabori l'edizione del 1929 ci permette di vedere, con i punti rifiutati e chiariti, in quale direzione intende dirigersi. Credo però di scoprire in questo atteggiamento da «artefice malcontento» la correzione tardiva di una moda, non diciamo solo giovanile, che era quella di essere troppo accondiscendente a certe sollecitazioni giornalistiche.

Simbologia e contemplazione dell'orto

Tra i critici del Chiesa mi sembra che lo Janner abbia formulato molto chiaramente alcune intuizioni fondamentali. Così questa sua definizione, che delinea l'atteggiamento con il quale il Chiesa affrontò l'esperienza dei *Racconti del mio orto*: «Insomma le piccole esperienze degli intellettuali che si contentano ormai del solo comprendere»⁶³). Non c'è più la riscoperta, o il tentativo, di un'età giovanile, di un paesaggio, né un paesaggio che situava determinati momenti e che risentiva della particolare situazione del protagonista.

La natura che circonda il ragioniere Ponti fa da personaggio-protagonista. Perfettamente architettata, fissa nelle sue leggi, è simbolo di un ordine universale. Qui c'è contemplazione; l'animo del ragioniere è come un ruscello, senza scosse tali da turbarne il fondo: sia poi visto di giorno o di notte, l'orto è sempre immerso in una fissità di colori direi atemporale. Il segreto, se di segreto si può parlare, per farne parte è di riconoscere in ogni evento, anche il più elementare o apparentemente innocuo, il ripetersi di cicli eterni. Ma è chiaro che bisogna essere poeticamente preparati di fronte a tali fenomeni; perciò l'orto resta esclusivo dominio del ragioniere Ponti. La Mira e la Dirce — due personaggi contrappuntistici —, ritenute culturalmente troppo grezze, non riusciranno mai a trovarvi quella felicità e quell'accordo che vi trova il poeta-ragioniere. L'orto infatti può essere letto in chiave simbolica ed è proprio qui il pregio dei racconti, o di alcuni di essi; negli atti apparentemente elementari, nei riti che si ripetono, e che sono più complessi di quanto potrebbero sembrare. Direi che per capire tutto quanto avviene nell'orto bisogna acquistare un nuovo codice e allora la crescita di una zucca o di una fragola equivale, per gli iniziati, a una creazione d'arte. Il Chiesa approda all'orto dopo un itinerario parecchio lungo, iniziato con la visualizzazione di un mondo remoto e letterario come in *Istorie e favole* e concretizzato con la rievocazione di un mondo più vicino alla sua esperienza di preadolescente come in *Racconti puerili* e *Tempo di marzo*. A ben analizzarlo, l'atteggiamento contemplativo verso questa realtà sostitutiva è sempre

63) Op. cit., p. 359.

infantilmente incantato sia in *Racconti puerili* sia in *Racconti del mio orto*. E, per un uomo che ha ormai raggiunto i sessant'anni, non è poco. Ma è anche chiaro che il rifiuto del reale porta con sé degli scompensi d'altra natura, che sono:

- 1) l'impossibilità di creare dei personaggi compiuti al di là del protagonista;
- 2) l'impossibilità di farli vivere in esperienze comuni;
- 3) l'impossibilità di uno scavo evolutivo.

Chi si precipitò a definire il Chiesa acuto osservatore della psicologia umana — o nientemeno Joyce ticinese ⁶⁴⁾ — non si è accorto che le sue osservazioni sono sì acute, ma superficiali e riportate sempre a un codice di comportamenti schematizzato e limitato. Anche di se stesso, il Chiesa può essere acuto, ma non profondo osservatore, perchè ha paura di mettersi in discussione e di scoprirsi troppo. Anzi, i simboli che il Chiesa si costruisce attorno lo difendono dalla realtà, esattamente come succedeva con il discorso di tipo lirico-contemplativo. Il ragioniere Ponti è il classico personaggio benpensante, ben voluto, perbenista, che al massimo riesce a capire certi fatti che capitano attorno al suo mondo, ma non li vive, né li soffre, né cerca di modificarli. Forse, per non risultare banale, l'orto del ragioniere Ponti doveva proprio essere inserito in un ciclo universale.

Lo stile dei racconti: il linguaggio e i personaggi

Nell'edizione del 1929 appaiono evidenti i due discorsi che il Chiesa tenta di portare avanti: quello esemplificativo (chiamiamolo pedagogico per un momento) e l'altro più teorico-filosofico.

Un racconto come *Al di là delle foglie e dei fiori* (che nell'edizione del 1969 diventa *Due patate e un gelsomino*) ci permette un discorso più concreto a questo proposito. Nella prima edizione il capitolo è diviso in due parti: la prima teorica, la seconda esemplificativa. Tra le due non c'è nessun legame logico; ce n'è uno artificiale, come spesso accade, ed è la presenza di un personaggio nuovo, un ingegnere, che non ha nessun rilievo artistico. L'ipotesi della novella è condensata all'inizio e in poche righe: *Nulla a questo mondo è ricco di spiriti misteriosi quanto un albero, un'erba. E non solo, come in questo caso, perché il mondo vegetale ci fornisca similitudini, simboli (...). In un altro senso più sostanziale.* (p. 113).

La seconda parte del racconto concretizza tale ipotesi con una storia narrata dall'ingegnere. Storia, la quale mantiene — ed è la caratteristica del libro — qualcosa di oscuro perché solo alla fine il legame tra storia e teoria viene risolto: o tramite una domanda da parte dell'interlocutore, in questo caso il ragioniere, o tramite una breve spiegazione, una didascalia, fatta da chi narra. Nella rielaborazione del '69 il Chiesa cambia totalmente, come si capisce fin dal titolo, impostazione al racconto: toglie valore alla parte teorica e ne dà a quella puramente narrativa.

64) Cfr. l'intervento dello scrittore-giornalista Soldati al convegno di Lugano per il centenario del Chiesa.

Il centro del racconto viene a corrispondere all'ipotesi di partenza, e il racconto esemplificativo della seconda parte s'inserisce sul racconto della prima con minore stacco, ma pur sempre, bisogna riconoscerlo, con una certa artificiosità. E' il ragioniere che racconta — eliminato dunque l'inutile personaggio dell'ingegnere — e la sua storia è molto più contenuta: cade una parte come la descrizione della morte della zia, che nel racconto del '29 era disarticolata dal contesto e serviva solo a creare un po' di lievito patetico. Anche il finale è meno indovinello e c'è più credibilità in quelle stelline liricheggianti, che irrompono nella stanza della morta, che non nella risurrezione dei gerani nella versione del '29.

Generalizzando il discorso, si nota che anche le altre correzioni vanno in questa direzione, cioè tendono ad una maggior credibilità narrativa. Anche nelle prove precedenti, meno in *Tempo di marzo*, ho già avuto occasione di insistere su tale dicotomia.

Per quanto riguarda il linguaggio, bisogna notare che chi narra non è il ragazzino dodicenne di *Tempo di marzo* (pur ammettendo le invadenze dell'uomo Chiesa), ma il cinquantenne ragioniere Ponti che, non dimentichiamo, coltiva oltre all'orto anche la passione per la poesia.

E il suo è un linguaggio più elaborato anche sintatticamente; scompaiono quasi totalmente le espressioni o parole dialettali, ricompaiono copiose quelle auliche, mentre la lezione di *Tempo di marzo* la risentiamo soprattutto quando a parlare sono la Dirce e la Mira (che hanno una certa lontana rassomiglianza, l'una con la Tecla, l'altra con la Luisa di Castelletto). Dicevo prima che la Dirce e la Mira sono in fondo personaggi contrappuntistici, creati dalla fantasia del Chiesa, che in un modo o nell'altro si contrappongono, assieme ad altri minori, al modo di essere del ragioniere. Ritornerei a parlare di Pirandello, il cui influsso è palese in diverse pagine, sia nel presentare certe situazioni riferite al ragioniere, sia nell'atteggiamento e nel ruolo dei personaggi secondari. Vediamone due casi. Il primo, sono osservazioni del ragioniere, osservazioni che richiamano quelle di numerosi personaggi pirandelliani: *Non che io creda, intendiamoci, alla iettatura. Viaggio, se mi capita, in venerdì, e andrei a stare senza ripugnanze in una casa segnata col numero 13 (...). Le mie superstizioni sono d'un genere affatto personale e niente legate con la monotona superstizione comune. Passano, ripeto, ma, finchè piaccia a loro di rimanere, è necessario che io le accetti, anche se me ne viene turbamento ed angoscia.* (p. 59). Il secondo, la presentazione di un personaggio come il Terzi, un contabile che, improvvisamente, da un giorno all'altro, cambia totalmente modo di vita: (...) *certo è che la figura di quel Terzi mi appariva ogni giorno più strana e difficile da spiegare. Per anni e anni, fino a pochi mesi prima della fuga, tutto limpido e perfetto, le minime poste giustificate da documenti inoppugnabili ... Ad un tratto una selva di turpitudini: spese esposte due o tre volte mediante artifici di contabilità, incassi fatti scomparire con l'arte dei prestigiatori ...* (p. 78).

La Mira e la Dirce si oppongono al ragioniere per un suo modo

paternalistico di interpretare la realtà. Soprattutto nei rapporti con la figlia il ragioniere porta all'estenuazione un certo tipo di rapporto, gentile ma invadente e chiacchierone; esso rispecchia fedelmente, credo, l'atteggiamento dell'uomo colto d'allora di fronte a un mondo mai totalmente compreso nelle sue reazioni diverse ma spontanee; riflette, in definitiva, i complessi di una classe verso determinati atteggiamenti popolari che restano, in buona parte, incompresi e visti da lontano. Il Chiesa vede nella Mira la donna d'estrazione popolare e quindi diversa dal ragioniere che ha ambizioni borghesi: onorabilità, credibilità, culto della poesia. Se letto in questa chiave il rapporto tra padre e figlia, risulta allora interpretabile un certo tipo di descrizione che vien fatta della donna, precisamente quando, indaffarata, sta lavorando sodo. Eccola: *Le maniche rimboccate lasciavano scoperta la muscolatura risentita degli avambracci (...). La mano destra teneva brandito un martello, con una risolutezza tale che, se la sinistra avesse impugnato una falce, c'era da pigliare la mia figliola per la Terza internazionale in carne ed ossa.* (p. 95). Una critica che si limiti a denunciare la bonaria ironia del ragioniere dimentica, a mio parere, un fatto importante, cioè quello di ricollegare il Chiesa a un atteggiamento culturale ben preciso di un determinato tipo d'intellettuale d'allora, incapace di dare un'interpretazione storica di problemi che andavano ben più in là della facile e paternalistica ironia, seppur bonaria. E' il limite di una cultura e di un tipo di impegno letterario.

Nella descrizione della realtà esteriore il Chiesa è fedele figlio dei suoi tempi: è influenzato da un certo gusto postflo reale di descrizione manieristica e particolare che, lo ripeto, nei momenti migliori diventa contemplazione e valorizzazione della realtà osservata.

Da questo punto di vista, *Racconti del mio orto* risulta un libro importante e significativo; anzi può essere considerato l'anello di esperienze narrative posteriori.

D'altra parte, per il Chiesa, il ritorno alla contemplazione significa il recupero del filone poetico che, ripeto, non è mai dimenticato ed anzi riemergerà con risultati interessanti alcuni anni dopo, nel 1933, con *La Stellata sera* di per sé significativa nel titolo.

Vediamo concretamente un passo che descrive la facciata di una tipica casa sottocenerina. *Sopra il portico, per l'intera facciata, s'aprive una loggia ad ampi archi, e dai parapetti, fra pilastro e pilastro, pendevano i garofani più sontuosi di tutto il regno. Pareva una lunga striscia di broccato fiammante appesa ad una casa in cui si celebrasse qualche gran festa.* (p. 106). E' tolta dal racconto *Pomeriggio* (parla di uno strano coltivatore di fiori) e mi par di sentirci distintamente quel certo gusto per il decorativo: si veda la combinazione fiore-casa. Ma un fatto è certo: sono fiori vitali, comuni, ed ha ragione, allora, quando entra in polemica con il floreale: *Meno facile capire come certi fiori, che un tempo mi parevano pieni di suggestione, ora non mi dicono più nulla, anzi mi annoiano: il girasole, per esempio, il giaggiuolo, il crisantemo. Credo che dipenda dall'essere stati quei tre fiori i prediletti dell'Arte floreale, una trentina d'anni fa. Arte passata lasciandoci dietro una memoria non simpatica, nella quale si con-*

fondono anche gli innocenti fiori compromessi dalla singolare fortuna goduta sotto il regno di quell'arte stucchevole. (p. 219).

Il passo citato ci permette di allargare il discorso a motivi autobiografici: viene a chiarirci un certo atteggiamento del Chiesa di fronte alle mode e correnti letterarie. Egli cerca di costruire un suo sistema filosofico non destinato a cadere, ma al quale ci si possa riferire e ricollegare: un punto d'appoggio insomma. Siamo alla riscoperta delle semplici realtà quotidiane. Un fiore, se visto in tale prospettiva, non è solo decorazione e celebrazione, ma il ripetersi di un ciclo vitale che ha significati e giustificazioni al di là dell'atto. Il passo citato continua: *Press'a poco la disgrazia di certi artisti che, sebbene ricchi di meriti, non ci piacciono più, perché troppo si lasciarono legare a cose labili e caduche: alla filosofia di moda ai loro tempi, per citarne una.*

Tale affermazione contiene un'osservazione molto giusta e cioè la ricerca costante e impegnata di una propria strada, di una propria durata; ma risulta anche, automaticamente, chiusura verso un rinnovamento importante e fondamentale proprio in quegli anni che portarono a ripensamenti sostanziali in tutte le arti.

Allo stesso modo saranno ancora da intendere i due romanzi *Villadorna* e *Sant'Amarillide* e il libro di racconti *Compagni di viaggio*. Le sue ultime fatiche saranno un insistere su temi e schemi già ripetutamente usati: le umili cose della natura, i fatti quotidiani, il protagonista ragazzo preadolescente: temi da inserire nella sua collaudata e compiuta elaborazione teorica.

Racconti del mio orto dell'edizione 1929 e della riedizione del 1969

Come s'è più volte detto, nel 1969 appare «un'edizione definitiva» di *Racconti del mio orto* — così è indicata dal curatore delle note Piero Scanziani. Non potevo concludere il capitolo senza cercare di scoprire dove e in che cosa i due libri sono diversi. Questa operazione permette inoltre di conoscere le reazioni del Chiesa, dopo quarant'anni, di fronte a un'opera che, ai suoi tempi, ottenne un buon successo. Secondo le modifiche apportate all'edizione del '69, i racconti si dividono sostanzialmente in due tipi: quelli parzialmente o totalmente rimaneggiati, e quelli leggermente riveduti. Fanno parte della prima categoria quattro racconti: *Il Punto di partenza* (I), *Al di là delle foglie e dei fiori* (XII), *Il vetturino e la lumaca* (XV), *Quest'ultimo Natale* (XXVII), diventati rispettivamente *Villa Flavia* (I), *Due patate e un gelsomino* (XI), *Fragole e cipolle* (XIV), *Il bastone di San Giuseppe* (XXVI). Come si vede, lo scrittore, di solito, sostituisce titoli generali con altri molto più esemplificativi. C'è un quinto caso di cambiamento: *Il Glicine* (II) che diventa *Ritornando un passo indietro* (II). Qui non si verifica il processo di prima, ma uno opposto: dall'esemplificazione al termine generico. Tuttavia al mutamento del titolo non corrisponde, salvo singoli passi, una modifica del racconto. Ciò si spiega facilmente se si considera che si trova

dopo *Villa Flavia*, cioè in seconda posizione; lo scrittore compie un passo indietro e cerca di delineare, dopo aver parlato dell'ambiente esterno, i protagonisti della storia; la parentesi del glicine era un motivo assolutamente secondario ed è per questa ragione che nel '69 viene stralciata. In conclusione, se nei casi precedenti la modifica del titolo era una logica conseguenza del mutamento strutturale del racconto, nell'ultimo, invece, le cause sono da ricercare nell'economia generale del libro.

Ventisette erano i racconti dell'edizione del '29: uno solo, *I due Alì*, viene eliminato. La ragione non dipende tanto da un'insoddisfazione di ordine tecnico, quanto, piuttosto, ideologico. Infatti la tecnica narrativa è sperimentata; si tratta di alcune rapide osservazioni sui protagonisti, che sono due cani: *Mille volte meglio un onesto bastardino come Alì, anche se quelle sue orecchiucce, una su una giù, mancavano di stile; e quel suo labbro superiore chiudeva male. Chiudeva male per lasciar passare una specie di sorriso umano, da buon diavolaccio rassegnato al suo destino di suddito d'una regina pedagoga.* (pp. 71-72). Non garbano più, al Chiesa maturo, alcune affermazioni troppo schematiche ormai ampiamente superate anche nella nostra provincia ticinese e che formavano il nucleo del racconto, esemplificato poi nella storia dei due cani: (...) *le donne di questo mondo, salvo rare eccezioni, sono fatte in modo che per loro non c'è via di mezzo: o comandare o ubbidire! Tanto in loro è radicato il senso dell'autorità! O sovrane o schiave, o pedagoghe o scolare. E noi uomini (...) voi uomini: O un Alì numero uno, il suddito; o un Alì numero due, il despota (...)* (p. 75).

Analizzerò dapprima le modifiche principali, tenendo sott'occhio un esempio concreto; poi cercherò di vedere in quale direzione si procede nelle minori e, se possibile, stabilire un confronto con esperienze analoghe: penso alle varianti di *Racconti puerili* e di *Tempo di marzo*. Come detto, *Il punto di partenza* apriva la serie di *Racconti del mio orto*, edizione del '29; *Villa Flavia* ne è la variante. Lo scrittore inventa — esattamente come avveniva per l'altro racconto rimaneggiato: *Due patate e un gelsomino* — una maggiore credibilità narrativa; innanzitutto dando importanza alla casa e al giardino, cioè all'ambiente esterno, e solo secondariamente agli umori dei personaggi (non bisogna dimenticare che nel racconto del '29 il motivo poetico era da ricercare in un atteggiamento di stizza del ragioniere, determinato da una serie di piccole incomprensioni). Nel nuovo racconto scompare un tipo di descrizione calcolata e lo scrittore sfrutta due occasioni (la prima, il pacco postale recante l'indirizzo della casa; la seconda, la parlantina del sindaco) per dilungarsi a narrare dell'ambiente circostante, ma con minore spreco di particolari. Un'ultima osservazione: la pagina del '69, rispetto a quella del '29, tenta di proporre un tipo di narrato immediato, rapido, senza inutili parentesi descrittive: è lo stile dell'ultimo Chiesa, giustamente ammirato per semplicità strutturale, ma, soprattutto, per pulizia sintattica. A volte risente di qualche esagerazione classicheggiante (...) *per le vie del tetto e del soffitto.* (p. 12), (...) *volsi i passi verso il mu-*

nicipio (...) (p. 13), (...) *mi studiavo di ricondurre nel modesto sentierino che a me premeva, il discorso dell'ottimo nostro sindaco* (...) (p. 15); ma nel suo insieme è semplice e chiaro, come d'altra parte ce lo lascia intendere lo stesso autore se concretizziamo la simbologia del libro (confronta ad esempio il racconto *Arte e critica*) leggibile tra le righe dei racconti.

Confrontando le edizioni del '29 e del '69 e osservando le varianti degli altri ventidue racconti, noto che possono essere catalogate in due gruppi: il primo comprende pochi casi di cambiamento di interi enunciati; il secondo, i numerosi mutamenti minimi: sostantivi e loro determinanti, forme verbali. Nel primo gruppo la preoccupazione principale del Chiesa sembra essere quella di eliminare un tipo di narrato troppo teorico e che si rifà, forse inconsciamente, ai modelli giovanili, dove risultava evidente un certo sforzo puramente intellettuale e possibili erano i riferimenti a modelli letterari ottocenteschi. Esemplifico, citando, tra i molti, un passo del racconto *Come Adamo ed Eva*, (si noti la letterarietà del titolo). In esso si parla del ritorno a casa del ragioniere dopo un pranzo di nozze e del suo improvviso incontro con due innamorati, nel parco di Villa Flavia: *Mi sedetti; o forse mi adagiai, senza badarci, in modo ancora più comodo. Poichè l'uomo è pure soggetto alla legge del minimo sforzo, e, quando non ci sia di mezzo la poesia, la guerra, il timore di guastarsi l'abito e gli altri motivi dello stare diritto, anche l'uomo fa come l'acqua che naturalmente si spiana.*

Così forse feci anch'io; forse, dico, dato l'incertezza della memoria che m'è rimasta di quella notturna sosta sotto i rami del grande pino. E non escludo che io mi sia addirittura addormentato; ciò che del resto è accaduto anche ad uomini i quali non tornavano da un pranzo di nozze. (p. 146). La versione del '69 è diversa: sono eliminate le elucubrazioni sul fatalismo umano, l'esemplificazione dell'acqua che naturalmente si spiana; resta, invece, il rimando letterario all'addormentarsi dell'uomo che ricorda una riflessione manzoniana; ma la nuova impostazione è subito intuibile nelle prime tre azioni, date con la tecnica dell'asindeto (*Mi sedetti, m'adagiai, m'abbandonai*), scomparsi i complementi di modo e di dubbio. Il risultato finale è facilmente comprensibile: la pagina acquista maggior essenzialità: *Mi sedetti, m'adagiai, m'abbandonai; né so dir di più, poichè nessuna memoria precisa mi è rimasta di quella dolce sosta sotto i rami del gran pino. E non escludo che io mi sia addirittura addormentato; ciò che del resto è accaduto anche ad uomini i quali non tornavano da un pranzo di nozze.* (p. 159).

Riscontro lo stesso bisogno di sfrondare certe esagerazioni o smorzare qualche lontana reminiscenza polemica — in questo caso verso i giovani — nelle varianti riferite a enunciati più brevi. Mi limiterò ad alcuni esempi significativi: ecco com'era caricata una reazione della Mira: *Le avessi proposto di gettarsi in un pozzo, di dare fuoco al Duomo. d'ingoiare un rospo vivo, non poteva rispondere peggio.* (p. 24). Nell'edizione del '69 risulta soppresso *di dare fuoco al Duomo* (p. 25). Oppure la descrizione della monotonia quotidiana del

ragioniere: *Poi, alle otto e mezzo precise, entrai (...) a registrare fatture, a compulsare rubriche, a sbrigare corrispondenza, a sommare cifre.* (p. 94). Nel '69 scompare il burocratico *compulsare rubriche* (p. 100). Oppure come il Chiesa si lasciava prendere la mano nella descrizione di un garofano trovato per terra: (...) *e mi torna in mente la buia fredda sera che raccolsi il fiore derelitto, caduto, credo, a un funerale* (...) (p. 127). Nel '69 tralascia giustamente l'ultima inutile spiegazione *caduto* (...) (p. 186).

Parlavo prima di reminiscenze polemiche verso i giovani; cito un esempio molto interessante. Si leggeva, nella prima edizione, una strana considerazione del Chiesa, dopo una battuta del figlio del protagonista del racconto *Un pomeriggio*, a proposito della decisione del padre di tagliare una noce: *Mi pareva una pazzia, una viltà; i giovani sono tutti più o meno miopi e non vedono le ragioni lontane.* (p. 109). Nella variante del '69 la considerazione è diplomaticamente tolta.

Esiste qualche caso dove si potrebbe discutere se la variante del '69 è meno incisiva rispetto alla prima edizione. Ne cito due: (...) *si mette ad un tratto a fare il birbante* (p. 81) diventa un letterario *si mette ad un tratto ad esercitare il mestiere del ladro* (p. 83); *Non m'era mai capitato d'udire critiche così irriguardose su di una parte qualsiasi del mio corpo* (...) (p. 89), muta *irriguardose* nel meno sfumato *spregiudicate e mio corpo* nel filosofeggiante *essere fisico* (p. 93), modifiche che danno alle espressioni un tono involontariamente burocratico; è il solito automatismo conformista che insidia lo stile del Chiesa.

Per concludere, due parole sulle varianti minori, in ordine di quantità: aggettivi, avverbi, locuzioni; sostantivi; forme verbali. Tale ordine confermerebbe ulteriormente quello già trovato nello studio delle varianti di *Racconti puerili* e di *Tempo di marzo* — la diminuzione dell'effetto puramente decorativo delle parole.

Le preoccupazioni dello scrittore sembrano essere nuovamente rivolte all'eliminazione — o perlomeno diminuzione — di una certa enfaticità narrativa che si serviva di un'aggettivazione eccessiva. Il Chiesa usa una tecnica già precedentemente sperimentata: sostituisce un tipo di determinante che mirava a caricare l'immagine — forse arbitrariamente ritenuta troppo blanda — con un altro più neutro; poi cerca di eliminare le determinazioni inutili, riducendo, ad esempio, le coppie di aggettivi ad uno solo, o, nei casi d'intervento più radicale, abolendole completamente. Vediamo alcuni casi dei più interessanti. Dapprima la riduzione, con conseguente diminuzione tonale, dell'effetto coreografico: *freddo ruvido* (p. 119), *freddo tagliente* (p. 129) (facili, ovvie sinestesie); *come certi monumenti di marmo bianco* (p. 33), *come certi monumenti storici* (p. 37); *il tuo povero babbo* (p. 29), *il tuo vecchio babbo* (p. 33); *Perciò fu grande il mio dolore* (p. 44), *Perciò fu sincero* (p. 50); *una vernice tenue* (p. 31), *una certa vernice* (p. 35). Poi la riduzione di coppie d'aggettivi: *con due occhi crudi e selvaggi* (p. 18), *con due occhi un po' crudi* (p. 20); *di capire tante cose [sottili], lontane* (p. 19; p. 21); *ch'era perfetta [e commoven-*

te] giustizia (p. 21; p. 23); *rispose [violenta,] rossa come un peperone* (p. 37; p. 41); *era l'uomo più pacifico [e bonario] del mondo* (p. 108; p. 114). Per finire, due o tre interventi radicali nei quali si nota la scomparsa dell'aggettivo: *Trattenni la lingua [corriva]* (p. 19; p. 21); *stava leggendo (...) un certo libro [abbastanza interessante]* (p. 25; p. 27). *Ed ecco che, trovandosi alle prese con le ultime pagine [vigliacamente alterate] di un mastro* (p. 78; p. 80); *avevo troppo bevuto elixir del sole [d'oro]* (p. 97; p. 102).

La tecnica narrativa del Chiesa maturo è ampiamente sperimentata: lo dimostrano le modifiche di sostantivi o forme verbali apportate all'edizione del '29, che denotano una consumata abilità artistica. La preoccupazione principale resta però quella di rendere più credibile e meno poeticizzata l'immagine: *si lasciava sposare da un marito vecchio* (p. 34), diventa un più fine *da un vecchio barbogio* (p. 37), altro automatismo del linguaggio medio, colorito, provinciale; *Poi entrato nel selvaggio di Villa Flavia* (p. 101), si trasforma in un più credibile *territorio di Villa Flavia* (p. 107). Altre varianti sembrano insignificanti, eppure, a ben guardarle, danno un pizzico di vivacità all'immagine: *ad aver sempre la faccia d'angelo* (p. 105), *il muso d'un agnello* (p. 112); *quel torrente di dolcezza* (p. 149), *quel mare di dolcezza* (p. 162) (che è l'espressione corrente); *con entrovi quattro soldacci* (p. 84), *quattro soldi* (p. 91). Brevemente qualche esempio di nuove forme verbali: *L'acqua comincia a fremere* (p. 26), *l'acqua comincia a borbottare* (p. 27); *I salici spiegano nell'aria limpida la loro ramaglia* (p. 128), *I salici sciolgono nell'aria la loro ramaglia* (p. 130) (notiamo non solo la modifica — per altro discutibile — del verbo liricheggiante, ma anche la soppressione dell'aggettivo *limpida*); *gravato da una gioia che non voleva arrendersi* (p. 168), *che non voleva lasciarsi scaricare* (p. 187), (formulazione certamente meno enfatica, ma non ancora felice).

Il diverso modo di procedere nella rielaborazione di *Racconti del mio orto* e *Racconti puerili* dev'essere attribuito alla differente impostazione e al differente stile dei due libri. In *Racconti puerili* avevamo un tentativo di nuova narrativa che sarebbe poi culminata nell'esperienza di *Tempo di marzo*; *Racconti del mio orto*, invece, è scritto e si situa alla fine del periodo artisticamente migliore e rientra perciò già negli schemi del filone narrativo dell'ultimo Chiesa. In un caso si trattava di correggere eventuali esagerazioni o imperizie — magari arbitrariamente ritenute tali —, nell'altro di limare una narrativa già impostata su una ben precisa lunghezza d'onda.

Per *Tempo di marzo* il discorso è ancora diverso. Con esso il Chiesa sente di aver raggiunto una testimonianza ben precisa: per questo le varianti non toccano mai la struttura narrativa dell'opera, ma rientrano in un normale desiderio di verifica.

Ciò non avviene con le storie del ragioniere Ponti, originariamente scritte come «divertissement» — da intendere nel suo significato più serio.

Villadorna e Sant'Amarillide

Tra Racconti del mio orto e Sant'Amarillide

Marco, uno dei protagonisti, assieme allo zio Ponzio e al paesaggio, del romanzo *Villadorna* ⁶⁵⁾, ha un sapore vagamente romantico. Il suo è, se si vuole, un problema esistenziale: chi sono io? che sono qui a fare? si domanda in certi momenti di lucidità. Non ha interessi, si confessa a più riprese incapace di atti definitivi e infatti non troverà mai una via d'uscita dai suoi problemi se non fuggendoli o accantonandoli. Ricontriamo in alcuni tratti la psicologia dello stesso Chiesa che reagì parecchie volte allo stesso modo.

Diverso da Marco è lo zio Ponzio, personaggio collerico, burbero, ma fondamentalmente buono, attaccato al nipote, eppur incapace di comunicare; la sua morale è semplicissima, ancorata ad alcuni valori nei quali crede ciecamente senza mai domandarsene la ragione; è, in poche parole, il simbolo di una piccola morale borghese conservatrice, di una morale «patrimoniale», la miniaturizzazione provinciale del cinico *Dio, patria, famiglia* fornito alla piccola borghesia europea dalle centrali ideologiche della conservazione. E' il personaggio positivo che si contrappone agli altri, soprattutto al vecchio Del Pozzo, a Ippolito e, in una certa misura, anche a Marco. E' evidente anche come Ponzio rifletta, non solo per un'affinità d'età, ma per la fiducia in certi valori, il carattere del Chiesa.

Alcuni anni dopo, lo scrittore teorizzerà in un breve saggio (*I romanzi che non scriverò*) ⁶⁶⁾ quello che già qui distintamente intuiva e cioè una divisione fin troppo schematica delle sue creature artistiche secondo una tipologia standart di comportamenti ben definiti. Tale necessità nasce forse da una ragione didascalica.

Si ripetono in certi suoi racconti o romanzi un tipo di morale positiva e alcuni valori ai quali, bene o male, tutti i suoi personaggi si adattano. Ed è per questa ragione che allo zio Ponzio di *Villadorna* collegherei la zia Nene di *Sant'Amarillide* ⁶⁷⁾; alcuni tratti dello stesso Marco, per esempio di essere intuitivo, poco razionale, fanno inoltre pensare al carattere di Amarillide.

La vera differenza fra i due romanzi sta nel diverso modo di sentire e descrivere il paesaggio circostante, che in *Villadorna* assume il ruolo del protagonista mentre in *Sant'Amarillide* resta scenario.

Il primo romanzo lo si può benissimo considerare contemporaneo

65) Milano, Mondadori, 1928.

66) «Nuova Antologia», n. 364, 1. novembre 1932.

67) Esistono due edizioni, la prima apparsa nel 1938 a Milano da Mondadori e che era già stata precedentemente pubblicata sulla rivista «Nuova Antologia» (numeri 397 e 398, anno 1938).

L'edizione cosiddetta definitiva appare nel '67 presso la casa editrice Elvetica di Chiasso. Ogni mia citazione è tolta da tale libro. Dedicherò un capitoletto al confronto delle due versioni; significative risulteranno le correzioni apportate alla parte finale dell'edizione del '38.

di *Racconti del mio orto*, non solo per la data di pubblicazione anteriore di un anno, ma soprattutto per il ruolo che l'orto da una parte e dall'altra il paesaggio circostante Villadorna hanno nell'economia delle due opere. E allora quello che a prima vista sembrava un romanzo psicologico e sociale, con una fitta ragnatela di situazioni, risulta essere soprattutto, per il peso del paesaggio e dei due personaggi principali, una nuova esperienza individuale, lirica e letteraria per quel tanto di artificiale, di costruito e di ripetuto che sarà tipico di certi momenti. A mio parere, esiste nel libro una situazione ben precisa, che ci permette di accostare il paesaggio di Villadorna all'orto dei racconti. Da ciò risulterà chiaro il perché del mutamento nell'animo di Marco che da girovago studente senza interessi si trasforma in appassionato coltivatore. E' il tentativo di inserimento in un ordine superiore che non è quasi mai raggiunto ed è anche bisogno di sentirsi protetto e quindi la dimostrazione di un'insicurezza di fondo. *D'altra parte, quel vivere laborioso in contatto con la terra, tutto immerso nell'aria vibrante, l'aveva come restituito sotto il dominio delle leggi semplici e potenti che regolano le cose della natura e danno loro quella gran prontezza a riguarire.* (p. 131). Stessa funzione assume l'orto dello zio Ponzio: *Altri alberi; ciliegi, susini, un cipresso, un melograno, venivano su qua e là, contenti di trovarsi tutt'insieme in quel bel recinto sicuro, sotto gli occhi di quella casa onesta.* (p. 209).

Chiarito questo punto, vediamo di accostare brevemente i personaggi di Villadorna e Sant'Amarillide. Essi sono diversi da quelli visti fin qui: dai piccoli proprietari di campagna, e anche dal protagonista di *Racconti del mio orto*, che fa parte della piccola borghesia di una piccola città di provincia. Ora i personaggi appartengono all'alta borghesia e alla nobiltà in decadenza. Il signor Pardi di Sant'Amarillide discende da una ricca e antica famiglia in declino, come avviene dei conti Robustelli di Villadorna. Il padre Del Pozzo è invece il nuovo ricco, l'affarista dal passato poco chiaro e pulito, che viene a sostituire i conti Robustelli ormai sul lastrico. Anche gli altri personaggi minori dei due libri appartengono alla ricca o media borghesia; rimando alle descrizioni di interni; la casa dell'avvocato Rigola, quella del machese Palta, si veda soprattutto lo strano giardinetto tutto fronzoli (pp. 266-267), ca' Fiorina di Sant'Amarillide, villa Pardi, ecc.

Aspetti positivi e negativi di Villadorna

Dal suo apparire, nel 1928, a tuttora ⁶⁸⁾ il Chiesa non l'ha ripubblicato, come invece è capitato per gli altri libri di un certo successo (questo vinse il «Premio dell'Accademia Mondadori»). Ora, le ragioni possono essere due: o lo rifiuta quasi totalmente e quindi non ritiene possibile una riedizione; oppure lo sente come testimonianza di un momento ben preciso, magari non più attuale, ma da lasciare così com'è per non rovinarne la struttura.

68) Si scrivevano queste righe all'inizio del 1973.

Il romanzo, se paragonato a *Tempo di marzo*, ha la stessa impostazione: esistevano in quel libro dei grandi momenti: la vita familiare, la vita in collegio, i soggiorni a Castelletto, che permettevano una successiva divisione in situazioni particolari; la somma di alcune di esse formava il capitolo. In *Villadorna* la struttura è generalmente meno complessa, salvo alcuni casi, come il trittico finale (LX, LXI, LXII), riguardante le ultime ore e la morte dello zio Ponzio, i capitoli XLII, XLIII, XLIV, XLV, concentrati sulla visita a Villadorna dell'avvocato Rigola.

Questi esempi permettono di notare che l'ampiezza del capitolo tende a diminuire rispetto a *Tempo di marzo*; generalmente il Chiesa mette in risalto uno spunto ben preciso dell'episodio; credo sia proprio questo il risultato che voleva ottenere. Direi che il tipo di capitolo richiama da vicino lo stile delle raccolte di novelle, ad esempio di *Racconti del mio orto*. Esistono, è vero, alcuni casi dove si nota un certo rallentamento: sono i capitoli neutri, pieni di inezie, dove non succede niente di particolare, e la loro funzione è quella di preparare nuove situazioni e chiarificarne altre più complesse. Una caratteristica di *Villadorna*, come anche di *Sant'Amarillide*, sarà la funzione — che definirei classica — del capitolo che chiude un lungo momento. Prendiamo il XVIII per *Villadorna* e il XXII, parte prima, per *Sant'Amarillide*. In entrambi un fatto apparentemente casuale: la lettura di una notizia sul giornale, produce una situazione totalmente nuova, fa precipitare un determinato equilibrio narrativo, una monotonia che s'era venuta a creare. E' una tecnica non certo nuova; direi che in *Villadorna*, il Nostro padroneggia ormai il mestiere.

Un altro discorso è vedere fino a che punto queste finezze non diventano puro gioco formalistico. E' ben vero che, presi singolarmente, alcuni momenti o personaggi minori sono vivaci: penso, ad esempio, alla descrizione tutta brio e contrasti della moglie dell'avvocato Rigola, che richiama per forza la moglie del Presidente di *Villadorna*; del massaro e di sua moglie, sarcastica ed ironica; del sindaco marchese Palta; ecc. Ma l'impressione finale è che restino pure macchie di colore, interessanti fin che si vuole, ma pure macchie. Si può parlare di D'Annunzio e del suo indubbio influsso sul Chiesa: ad esempio, certe descrizioni di volto o paesaggio; ecco il volto di Siria: *Poi, alzando gli occhi vide il palpitare di una lucciola impigliata nei capelli di Siria. La bellezza immobile del volto traspariva come un vago color d'avorio dalla tenebra che le stelle mitigavano appena. Immobili le tetre gemme degli occhi. Ma sopra la fronte dell'idolo quel battito di luce dolce frequente suggeriva quasi l'immagine d'una gocciolina di rugiada quando trema in cima a un'erba: una gocciolina di fosforo verdognolo appesa a un fil d'erba dei campi elisi. E così olezzavano, come in un paese sacro alla morte serena, le piante della valletta; così gli usignoli cantavano, come creature di una favola davvero.* (pp. 192-193).

Un commento mi sembra superfluo, tanto evidente è la somiglianza; troviamo condensati tutti gl'ingredienti — mi si passi il ter-

mine — per creare artificialmente un passo enfatico-liricheggiante. Direi che D'Annunzio servì al Chiesa per estenuare quel filone lirico che è sempre presente nella sua opera: dalle origini fino agli ultimi libri.

L'ambiente e il paesaggio

Tre sono i motivi fondamentali del libro. Primo, il contrasto tra due tipi di personaggi: quello positivo (lo zio Ponzio e alcuni minori), e quello negativo (la famiglia Del Pozzo: il vecchio, condannato, sembra quasi per una specie di compenso superiore, alla demenza; poi il fratello maggiore, Ippolito, e infine il minore, Marco); secondo, lo scontro all'interno del gruppo familiare fra Ippolito, campione di pragmatismo, e Marco, confuso, visionario, velleitario; terzo, l'interiorità esistenziale di Marco e Ponzio, il loro impossibile incontro.

Tali situazioni si riflettono nell'ambiente esteriore, il paesaggio, che forse mai come ora assume un'importanza fondamentale nell'economia del libro. Quello che apparentemente sembrava il vero tema, l'analisi di una realtà inserita in un momento storico ben definito: il declino della vecchia nobiltà sostituita dalla borghesia in una provincia situabile anche geograficamente (il Mendrisiotto), resta in definitiva marginale e intenzionale. La verità è che il Chiesa sostituisce la realtà storica con una realtà lirica che nasce dalla contemplazione del paesaggio da parte di uno dei protagonisti e cioè Marco. Non sempre sarà vista con tinte soffuse, ad esempio con la predominanza di un colore che può essere, secondo il caso, il rossastro, il verde, il nero, il chiaro; ci sono momenti, anzi, dove il Chiesa sembra quasi mettere in evidenza, con un certo gusto decadente, che è pure una componente non indifferente del suo carattere, la bruttura e l'inconsistenza del paesaggio, e c'è poi quel tipo di descrizione decorativa, liricheggiante, che era già usata e abusata nei *Racconti del mio orto* e perfino in *Tempo di marzo*.

La luce investe quasi sempre gli oggetti e le persone dall'alto, dando dei risultati di chiaroscuro molto interessanti; non solo la luce solare, spesso anche quella lunare è contemplata dal protagonista Marco e gli oggetti acquistano una dimensione spaziale. La tecnica non è nuova, alla fine del primo capitolo di *Tempo di marzo*, dove si descrive il campo di bocce del Crotto della Pina, trovo lo stesso procedimento. Si potrebbe avanzare l'obiezione che è un caso particolare, che riflette lo stato d'animo del Nino, al quale i due bicchieri di vino confondono le idee. E' obiezione valida; ma è importante rendersi conto che lo scrittore già l'applicava: *Tutto era bello, divertente, nuovo come una storia. Tutto: perfino certe cose che di solito non m'interessavano gran che: quei giganteschi castagni, per esempio, i quali erano venuti anch'essi da tutte le parti a veder chi meglio tirava e se ne stavano lì incantati sui margini del giuoco; e alcuni allungavano sul giuoco le loro braccia cariche di foglie per tener indietro il sole, quel curioso che pur voleva vedere ad ogni costo, e non solo vedere, ma toccare: toccare le bocce, toccare la fac-*

cia scarlatta del signor Angiolino, toccar il litro ed i bicchieri dei giocatori. Anche il mio bicchiere volle toccare, quel giocherellone (p. 22). Nella prima descrizione di *Villadorna* troviamo la stessa tecnica, anche se più vellutata, fatta di contrasti meno accentuati: *Il sole d'aprile un po' velato, non da nebbie, ma quasi, pareva, dal suo stesso tepore, disegnava sulla tavola di pietra alla quale sedevano i due fratelli le dolci ombre languide della pergola, gli archi di ferro, i tralci della vite nudi e rari* (...) (p. 10). Noto che al quadro manca quel brio riscontrabile nel precedente e che è in fondo la scoperta più grande di *Tempo di marzo*; è chiaro però che potremmo avanzare ancora una volta l'ipotesi che il Chiesa tenda a ripetere situazioni e movimenti paradigmatici: infatti Marco, che è *un po' poeta*, segue a malapena i discorsi del fratello e si lascia distrarre, esattamente come il Nino, *da un raggio di sole, entrato di sbieco a investire la bottiglia del cognac* (p. 13).

Vorrei citare i primi due esempi di descrizione di particolari del paesaggio di *Villadorna*: anche da essi appare come sia i tralci di vite, sia i narcisi assumono una prospettiva ben precisa, abbiano una loro vita: (...) *lungo gli orli, schiere interminabili di viti giovani, protese ciascuna col suo magro bracciolino ad afferrare il filo di ferro come se temessero di sdrucchiolare giù*. (p. 25). *Narcissi! di quei narcis-si gialli, doppi da scoppiare* (...) *quei cespi vigorosi, erompenti dal suolo ancora inerte, con le foglie dritte come armi, tenere come polpe, e un bel giorno sgorga come una risata quel giallo violento!* (p. 26) Raramente troveremo nel Chiesa una realtà oggettiva: le cose descritte, persino i personaggi, sono nella maggior parte dei casi sommersi dal temperamento lirico del Nostro e le molte sue razzie di aggettivi nelle riedizioni delle principali opere testimoniano appunto di un tentativo postumo di liberare certe situazioni da una fitta e inutile incrostazione. Concludo citando un esempio di che cosa intendo per descrizione decorativa del paesaggio: interessante da un punto di vista tecnico, essa non è riuscita perchè caricata di un malcelato sentimentalismo: *La campagna sazia di pioggia rispondeva al sole con una gioia piena e commossa da creatura in amore. I prati s'accendevano a vista d'occhio d'un verde potente, che veniva propagandosi, proprio come una vampa, dai piani ai colli, dalle zolle agli alberi. La terra vangata appariva d'un viola così luminoso da far pensare a un'altra fioritura* (...) (p. 126).

Osservazioni sui personaggi e sui finali dei due libri

Nel personaggio dello zio Ponzio c'è una carica drammatica latente, che però viene guastata dal finale poco credibile della storia. L'improvvisa decisione di morire, affinché il suo esempio serva finalmente a Marco per rifiutare l'eredità paterna, lascia parecchio perplessi. Si intravede nell'animo di Ponzio un profondo desiderio di amare e di essere amato; ma il sacrificio finale, caricato poi da motivi estranei alla sua personalità, non è collegato alla descrizione della sua vita.

per la verità senza molte scosse ⁶⁹). Già la sua prima morte quasi certa (e solo lì riesce a comunicare con il nipote), risoltasi improvvisamente in una guarigione, mentre invece muore il padre di Marco (e il narratore, stranamente, ne parla in poche righe), dà alla seconda morte volontaria una cert'aria posticcia. Ponzio assume un ruolo troppo importante per la funzione fin qui avuta: diventa una specie di redentore, come si vede all'inizio del capitolo LX: *Sembrava, un istante, che in quei piccoli occhi grigi si raccogliesse tutta la tristezza del mondo; ma poi si illuminavano come alla presenza di un paradiso terrestre.* (p. 397).

La lettura ad alta voce del testamento, nella penombra della casa, sembra un rito propiziatorio: vuole a tutti i costi una scelta impossibile da parte di Marco, ideologicamente immaturo per una decisione simile. L'idea della morte è in lui da alcuni giorni, ma la decisione di morire è strana e artificiale: *Ma dopo un paio d'ore si riscosse di colpo, come se una voce l'avesse chiamato, e spalancò gli occhi pieni d'una lucidità perfetta — Sì, bisogna morire — disse come proseguendo un discorso (...) — Bisogna morire senza perdere tempo —.* (p. 402).

Poi fuori nella notte, in mezzo alla neve, verso un'impossibile ascesa. Il suo è un morire irrazionale, letterario; forse l'unica giustificazione è che al Chiesa interessava concludere il libro facendo ritornare nell'ordine cosmico espresso dalla natura quel suo rappresentante fedele. Se confrontiamo la morte di Ponzio all'atteggiamento pure irrazionale di Amarillide, che si sacrifica inutilmente per gli altri, scopriamo un filo segreto che lega i due libri. Amarillide non ha mai delle reazioni profonde, è personaggio asessuato, niente veramente la tocca: *Poteva, quella cara Amarillide, vedere miserie e mali, sentirsene amareggiata, impietosita, magari ferita, senza che la sostanziale felicità del suo spirito ne soffrisse durevolmente.* (p. 13).

E' una di quelle creature privilegiate, perfette in se stesse, come gli ortaggi del ragioniere; il suo è: *Un modo d'essere tranquillo e sereno dipendente da ragioni che operano da sé, con la necessità delle leggi fondamentali: come l'acqua che fatalmente si spiana appena cessiamo di turbarla (...)* (p. 14). E' significativo che il Chiesa usi spesso similitudini e metafore di tipo botanico quando parla della protagonista. Ed è chiaro l'accostamento, a livello inconscio, con la simbologia espressa dall'orto dei racconti. Così all'inizio del capitolo IX (...) *nella botanica dello spirito, la melanconia appartiene, anzi, alla famiglia delle papaveracee.* (p. 41). Risulta più chiaro, ora, cosa venivano a rappresentare certi racconti con fiori e verdure come protagonisti: la loro possibile lettura in chiave simbolica.

A volte il Chiesa scade parecchio di tono e ci raffigura un'Amarillide veramente poco edificante, i crucci della quale si riducono spesso a capricci infantili, tanto che basta una caramella per farli passare. *E avendo pietà di quella povera sciocchina che si sentiva tanto*

69) In un articolo di Giovanni Titta Rosa pubblicato nella «Fiera letteraria» del 1928 e riportato nel «Corriere del Ticino» del 28 giugno 1971, a proposito della staticità morale dei personaggi è detto: «Uno sviluppo morale in Marco non c'è, e non c'è negli altri (...)».

infelice per quattro sciocchezze ritornate a galla, balzò dal letto, cercò nel cassetto una scatola bianca con parole d'oro, ne trasse un paio di cioccolatini e li diede alla povera bimba, che cacciasse via i brutti pensieri e si riaddormentasse in pace. (p. 45). E' la tecnica già sperimentata soprattutto con *Racconti puerili*: lo sdoppiamento artificiale del personaggio.

E quando certi avvenimenti incalzano, o per dimenticare un volto o una persona, come il giovane dottore venuto da Basilea a cui s'attacca con un impossibile, goffo e silenzioso amore, ecco che l'attività incessante e febbrile serve ad Amarillide per sfuggire — anche lei — alla realtà e alle responsabilità: *Unico rimedio, buon rimedio, già sperimentato in tante occasioni, l'incessante attività esterna.* (p. 257). Ma c'è un attimo in cui vacilla di fronte alla realtà esteriore: quando viene a conoscenza della sventura toccata ad Arianna che aspetta un bambino. Arianna si oppone ad Amarillide come Ippolito si opponeva a Marco.

Direi che, dal punto di vista narrativo, Arianna poteva diventare personaggio completo; invece, proprio per quella mania didascalica che è in Chiesa, assume un ruolo ambiguo, ma significativo per verificare con quale atteggiamento il Nostro seguiva il nascere delle nuove generazioni di artisti: egli accumula sulle spalle di Arianna i tratti negativi e superficiali, che nascono dalle sue riserve mentali verso tale ambiente. A proposito del suo carattere dice: (...) *sotto le frasi e i modi della ragazzaccia, si nascondeva un'anima non proprio depravata e un temperamento poco infiammabile. Una povera piccola artista, Arianna, la quale s'era fitto in mente che arte voglia dire eccentricità, e genio una certa cosa capace di fare scandalo.* (p. 135). Lo scrittore sembra accettare l'interpretazione comune, forzatamente molto limitata, circa l'apparizione e l'impegno della nuova generazione artistica.

Anche il finale di *Sant'Amarillide* ha qualcosa di assurdo. Lo scrittore escogita uno stratagemma molto significativo, fa narrare dalla protagonista gli ultimi avvenimenti della sua storia. Il risultato a cui tale tecnica porta: tutto sembra diventare irreali, in definitiva non vero. Non per niente il Chiesa intuisce il problema affermando che *Amarillide accettò che diventasse puro dolore, ma dolore sommerso in una nebbia stupefatta: qualunque cosa vedesse, facesse, pensasse, le pareva d'aggirarsi in un'atmosfera irreali.* (p. 266).

Osservazioni sull'ideologia dei due libri

Tra il '28 e il '38, anni di pubblicazione rispettivamente di *Villadorna* e di *Sant'Amarillide*, accadono in Italia e in Europa avvenimenti importantissimi: il consolidamento del regime fascista, la sua aggressione dell'Etiopia ('35)⁷⁰), la guerra civile spagnola, l'aggressione nazista della Cecoslovacchia, ecc.

70) In un articolo apparso sul «Corriere del Ticino» del 6 novembre 1935, il Chiesa giustifica l'aggressione fascista e si scandalizza per il fatto che certa stampa ticinese (vedi «Libera Stampa») non sembra aver afferrato il problema. Dice fra l'altro: «Noi vediamo con chiarezza le ragioni dell'Italia (...). Noi seguiamo con fervido amore la duplice lotta che l'Italia sostiene (...)».

Apparentemente niente di tutto ciò filtra dalle candide pagine dei due romanzi. Eppure, a leggerli attentamente, soprattutto *Villadorna*, sono testimonianze fedeli della mentalità del medio borghese d'allora e delle sue reazioni di fronte agli avvenimenti della storia. La sua morale è astratta, ancorata ad alcuni principi come la giustizia, la verità, la bontà, che mai verifica nella realtà. Il Chiesa è uomo prudente: il motivo torna spesso, ad esempio, a proposito delle dicerie della gente sulla famiglia Del Pozzo: (...) *poichè a questo mondo la prudenza è pure una virtù che non manca di seguaci; e c'è chi, per metodo, si astiene da ogni critica eccessiva pensando alla convenienza che potrebbe avverarsi domani, di lodare le stesse persone e le stesse cose.*

Anche il rispetto per l'autorità e l'ordine è tema consueto nei suoi personaggi, ma bisognava intendersi su quale autorità e ordine costituiti. Non dimentichiamo che i suoi libri erano letti da una minoranza del pubblico italiano e ticinese più o meno legata all'«establishement».

Ho già avuto occasione di ricordare la pesante campagna che proprio in quegli anni la stampa progressista ticinese portava avanti contro il Chiesa; lo si accusava, e giustamente, di non voler uscire da una pericolosa ambiguità: come si faceva a ispirarsi alla cultura e ai valori italiani quando in Italia gl'intellettuali dissidenti erano in carcere, al confino o espatriati? Come si poteva in buona fede inneggiare all'ordine costituito quando non dava nessuna garanzia di libertà e democrazia? Cito da *Avanguardia* del 28 dicembre 1932: «Bella cosa i treni che arrivano all'ora giusta, le autostrade larghe e ben tenute, le colonie climatiche ed altro. Ma potremo perciò dimenticare la privazione della libertà, il regno dell'arbitrio, l'oppressione degli avversari, le condanne inumane del tribunale speciale, il confino e altro ancora?»

Discutibile è anche il suo atteggiamento verso il socialismo, visto non come fatto storico e spesso ironizzato. Già lo notai in *Tempo di marzo*; in *Villadorna* la polemica è ancora più vivace; la moglie del Poli, discutendo con Marco all'inizio del capitolo II, a un certo punto narra di un fatto letto sul giornale: *L'altro giorno, per esempio, si leggeva sul giornale, di quel fittabile, sa, che s'era messo a far la corte a una persona, e lei ci stava, la smorfiosa; ma l'innamorato di lei, un socialista, un delinquente, aspettò una sera il fittabile dietro una siepe e gli tirò tre colpi di rivoltella.* (p. 17). Al lettore resta l'impressione che l'innamorato, anche se ha delle ragioni da difendere, sia un delinquente perché è un socialista. Avesse avuto un po' più di spirito critico, il Chiesa avrebbe scoperto che in quegli anni «dietro la siepe» stavano uomini d'altro colore e per altre ragioni.

Gambalarga, che richiama stranamente *Piedipapera* dei *Malavoglia*, cerca di proporre uno scambio di terreni a Marco. E' una scena spassosa: il Chiesa descrive con bravura le reazioni goffe ma molto furbe del sensale; a un certo punto, Marco afferma di non poter accettare lo scambio, essendo i beni della famiglia sotto tutela; poi la scena continua: *Il contadino assunse il tono dell'uomo che insorge contro la legge.*

Una vergogna! Nemmeno in casa propria si è più padroni, adesso. Un po' che la vada così, per conto mio, mi metto coi socialisti. (p. 98).

Significativo che — ancora una volta — dal contesto risultano contro la legge i socialisti.

Ora, tali affermazioni potrebbero anche essere ritenute puramente casuali; ma è certo che, dette proprio in quegli anni, permettono di formulare grosse riserve sulla tanto decantata superiorità e neutralità ideologica e culturale del Chiesa: neutralità ideologica che — sarà bene notarlo — non esiste in nessun artista.

Strano risulta pure un altro passo del libro. Marco sta vangando nel suo fondo, a un certo punto gli arriva da lontano una voce di donna: (...) *gli giungeva qualche volta una voce di donna che cantava a perdifiato: Tripoli bel suol d'amore...* oppure: *Quando Rosa ritorna dal villaggio...* E anch'egli si metteva a cantare, sulle tracce di quel canto, la dolcezza idilliaca delle sabbie africane e i casi patetici della Rosa dai capelli d'oro. (p. 132). Proprio in quegli anni la propaganda ufficiale batteva il chiodo espansionistico e se a livello popolare le sabbie africane e la Rosa del villaggio fanno tutt'uno vuol dire che la propaganda ha svolto un buon lavoro. Che il Chiesa codifichi una tale situazione, di per sé vuol dire ben poco; il lettore ha comunque l'impressione che sia la contadinotta sia Marco aspirino inconsciamente a possedere quelle spiagge idilliache. Se poi il regime, tra qualche anno, dovesse magari farsi interprete delle aspirazioni del popolo italiano... si vede come risulta pericoloso un tale tipo di narrativa.

Non posso a questo punto formulare giudizi definitivi: ci vorrebbe lo stesso Chiesa per illuminarci sulla consapevolezza o no del suo ruolo di indiretto propagatore di una ben precisa ideologia. Non sono quindi d'accordo con il già citato intervento, per altri versi giustissimo, di Curonici al simposio per il centenario, proprio là dove afferma una supposta latenza storico-civile dello scrittore. Dall'analisi della sua opera mi sembra si possa, in alcuni casi cruciali, affermare il contrario.

Le due edizioni di *Sant'Amarillide*

Rispetto a quella del '38 l'edizione del '67 è, come s'è detto, leggermente diversa, soprattutto nel capitolo finale. Esiste, è vero, anche in altre pagine qualche ritocco, ma di poca importanza, come la soppressione di congiunzioni copulative, l'accordo participio passato e sostantivo, la sostituzione di verbi o nomi con altri che maggiormente precisano la situazione descritta.

A partire dal terzultimo capitolo, cioè il XXIV, parte III, la parola maggiormente ricorrente è il sostantivo *sogno*. Per la verità non è nuovo nell'economia del libro; già in altri momenti ad *Amarillide* si presenta una realtà trasfigurata: un caso significativo è quello riscontrabile al capitolo VI, parte III, dove la casa di Ronchetto appare nella sua evidenza, ma nello stesso tempo è *straniata in un'aura di sogno cattivo*. Cioè la realtà scomoda è continuamente rimandata al subconscio grazie alla tecnica della trasfigurazione.

Ho cercato di spiegare la ragione di tale tecnica come un mezzo di difesa, proprio tipico del sogno, dei personaggi, ma soprattutto dello

scrittore che sfugge alla realtà in una continua trasformazione rievocativa o liricheggiante. Tale tecnica gli permette inoltre di non definire particolareggiatamente determinati momenti narrativi, di lasciarli nel vago; in fondo, di non prendere posizione.

Se ampliamo il discorso alla funzione di tutto il paesaggio nel libro, scopriamo che è quasi sempre sfondo, visto nel vano di una finestra. C'è un'eccezione molto significativa: per una volta la realtà assume la sua vera identità. Il fatto curioso — ecco il nuovo sistema difensivo — è però che è filtrata dalla presupposta magia di uno specchio portato in giardino per migliorie al salotto di casa Pardi. La realtà produce in Amarillide un senso di insicurezza, non riesce più ad identificarsi con essa; la donna ha bisogno di tornare alla solita *buona realtà*, che, in pratica, è trasfigurazione o liricizzazione del concreto. *Ed ecco che, a rivederle in quello specchio magico (tutti gli specchi sono magici dal tanto al poco) le sue cose le riapparivano come ripulite d'una ruggine, sue e non sue, ricche d'un'evidenza prospettica che, l'eccesso della determinazione, le rendeva incredibili (...). Volle raggiungerlo (...) rientrare nella buona realtà, stogliersi da quella visione un po' fastidiosa che la teneva affascinata.* (pp. 53-54).

Dicevo prima che non bisogna meravigliarsi se negli ultimi capitoli il Chiesa usa con larghezza di mezzi la tecnica della trasfigurazione nel sogno: è, in fondo, ideologicamente il momento più indicato.

Ma, per cercare di diminuire quel senso di letterarietà e di posticcio che lo stesso scrittore doveva provare, rifece quasi totalmente l'ultimo capitolo. Era, a suo modo, un capolavoro di costruzione cerebrale: in esso si scioglievano tutti i nodi della storia e l'inutile affannarsi di Amarillide — definita con poco gusto: *L'affannata dubbicante creatura* — trovava finalmente un senso nella piccina lasciatale da Arianna. Il quadro finale del libro, l'apparizione del futuro sposo in quell'apoteosi di luce, faceva scadere il capitolo a sottoletteratura.

Anche la continua insistenza nella descrizione del paesaggio, che dimostrava ancora una volta la sua funzione decorativa, era inutile e presentava una contraddizione: come giustificare la forza di quei colori novembrini nell'artificio della rievocazione che all'inizio del capitolo è descritta con colori oscuri: *Tutto come in un torbido sogno* (...) (ed. '38, p. 333).

Nell'edizione del '67, ridotte al minimo, le descrizioni del paesaggio sono rapide osservazioni; scomparso anche il *qualcuno*, è sostituito dall'intuizione che *qualcuno sopraggiungesse*. La pagina rimane pur sempre letteraria, ma il Chiesa ha il buon gusto di togliere il quadro finale dell'apologia della famiglia ⁷¹). Per finire, è dato maggior risalto allo sviluppo interiore della donna, ormai matura per la nuova esperienza e per il matrimonio.

71) Fatto curioso è che nella prima stesura a puntate nella «Nuova Antologia», 398, la storia terminava con: *il gran premio della certezza che Dio le ha dato*; nell'edizione Mondadori il Chiesa aggiunse un ulteriore paragrafo: *E ancora si fermò (...)*, quello, appunto, dell'apologia finale della famiglia, accondiscendendo al gusto del lettore di allora. Non si dimentichi che il 1938 è l'anno del convegno di Monaco; ne uscì un modello di donna ben preciso, quello — per intenderci — dello schema: Kirche-Küche-Kinder.

Momenti fantastici nella narrativa del Chiesa

Definizione dei termini

Contemporanei dei romanzi *Villadorna* e *Sant'Amarillide* sono, in ordine cronologico, *Compagni di viaggio*⁷²), *Scorperte nel mio mondo*⁷³), *Passeggiate*⁷⁴).

Libri di scarso interesse e ormai dimenticati, soprattutto il secondo che, stando a quanto scritto sul risvolto, presenta *capitoli e frammenti di un romanzo della prima giovinezza*. In esso si notano riferimenti precisi ad autori classici; e sarà caratteristica del Chiesa maturo la ripetizione di identici motivi poetici⁷⁵).

L'unico interesse di *Compagni di viaggio*, ma in particolare di *Passeggiate*, è da ricercare nell'uso frequente di parole come *fantastico*, *sogno*, *irreale*, non nuove nella narrativa chiesiana.

Risalendo alle origini, già nelle *Lettere* trovammo l'aspetto fantastico nella descrizione della natura, collegato allora al filone ironico, che si poteva avvicinare a certi momenti ariosteschi. Con *Istorie e favole* il sentimento fantastico nasceva soprattutto dalla contemplazione lirico-pastorale e apriva in prosa un filone che con le opere successive — *Racconti del mio orto*, *Villadorna* — sarà portato avanti.

Nella svolta di *Racconti puerili* e *Tempo di marzo* troviamo momenti fantastici creati da situazioni di contemplazione. Emergeva un

72) Milano, Mondadori, 1931.

73) Milano, Mondadori, 1934.

74) Milano, Mondadori, 1939.

Nel 1934 appare anche *Voci nella notte* che è una riedizione parziale di *Istorie e favole* e *Vita e miracoli*. Ho già avuto occasione di accennare al libro quando si parlava del persistere nel Nostro del filone liricheggiante e classico anche dopo l'esperienza di *Tempo di Marzo*.

Tutta una scena in un bosco è reminiscenza ariostesca, tanto che a un certo punto il Chiesa annota: *Io, disteso sul muschio, mi lasciavo fare. Ripensavo, socchiudendo gli occhi, l'episodio di Angelica e Medoro, che avevo letto qualche mese prima in un Ariosto* (p. 112) e più oltre: *Mi condusse per selve spaventose e scure*.

75) In *Passeggiate*: *Tra le due sponde scorreva un'acqua chiara, fresca e dolce meglio che non dica il Petrarca* (p. 249); oppure, parlando della Vergine nella processione del Venerdì Santo: *Dietro, il cordoglio della Madre, tutta vestita di nero, sparse le trecce, sostenuta* (...) (p. 112) che richiama i versi del Manzoni.

aspetto impressionistico, dovuto fra l'altro all'influsso più o meno palese dei nuovi tentativi nel campo pittorico. Ho già avuto modo di citare un esempio significativo: la descrizione del campo di bocce del grotto della Pina. Il Chiesa raffinava la tecnica del chiaroscuro centrando gli oggetti e investendoli con una luce spaziale definibile. Anche se l'oggetto restava evidenziato, la descrizione era pervasa da una freschezza fantastica: *quei giganteschi castagni (...) se ne stavano lì incantati (...)*. Fin qui la descrizione fantastica nasceva dalla contemplazione della realtà, che era stata prevalentemente lirica e, da ultimo, impressionistica.

Con *Racconti del mio orto* e l'avvento del filone simbolico l'aspetto fantastico si complica ulteriormente, caricandosi di una nuova funzione: la realtà trasfigurata, spesso in una visione di sogno, è schermo difensivo. Si può dire che c'è in Chiesa il tentativo di dar vita ad un «meraviglioso quotidiano» che offre pagine persuasive nei due ultimi libri appena citati. Il meraviglioso quotidiano funziona soprattutto quando viene rievocato, cioè quando viene rivissuto dalla memoria e indugia sugli avvenimenti dell'infanzia e dell'adolescenza.

La fusione dei due aspetti, quello lirico-contemplativo e quello simbolico, produce poi un tipo di fantastico sensibilmente diverso dalle esperienze precedenti. I romanzi *Sant' Amarillide* e soprattutto *Villadorna* sono, da questo punto di vista, un esempio assai significativo.

Un'altra variante possibile sarà quella di presentarci una realtà fantastica combinando l'aspetto simbolico, caricato di intuizioni vagamente psicanalitiche, con l'aspetto contemplativo-impressionistico. E' quanto il Chiesa fa ora soprattutto in alcuni racconti di *Passeggiate*.

Un'osservazione preliminare. In libri come *Villadorna*, *Racconti del mio orto*, *Passeggiate*, appare frequente un certo schema narrativo: quello del muro o muricciolo che isola fisicamente lo scrittore, o un suo personaggio, dal resto della realtà. A livello inconscio, il muro è simbolo facilmente decifrabile e interpretabile. E' la visualizzazione di questo nuovo modo di raffigurarci la realtà interpretata appunto in chiave simbolica: il muro sta a proteggere l'orto del ragioniere e quello di Ponzio, protegge Marco; in una parola: il loro mondo vissuto. Ed è da questa posizione privilegiata che il Chiesa osserva e costruisce le sue scene facendo loro assumere quell'aria di fantastico di cui si diceva.

Cercherò ora di isolare i risultati più significativi della nuova tecnica, non senza però cercare anche qualche caso «tradizionale», tanto per dimostrare ancora una volta la coesistenza nel Nostro di vari momenti.

Le componenti tradizionali del filone fantastico in *Compagni di viaggio* e *Passeggiate*

Con *Compagni di viaggio* lo scrittore compie un passo falso, ritorna a schemi narrativi tradizionali, il linguaggio è volutamente ricercato e le storie ricalcano modelli passati: vien da pensare in certi

momenti a *Istorie e favole* e, d'altra parte, è l'anno della loro riesumazione nelle già citate *Voci nella notte*.

Il tipo di fantastico impiegato nasce dalla contemplazione pastorale della realtà e, salvo un'eccezione riscontrabile nel racconto *La figliuola fortunata*⁷⁶), passerebbe senz'altro inosservato. La protagonista della storia è una bella ragazza fortunata che, pur appartenendo a una modesta famiglia, trova un buon partito per maritarsi. Prima del grande avvenimento narra un sogno. Se non sbaglio, è la terza volta che si incontra una simile situazione nella prosa del Chiesa⁷⁷). Per me l'importanza non sta tanto nel sogno, né nel fatto che l'autore dimostri di conoscere alcune nozioni di psicanalisi, bensì nello scoprire nei simboli narrati la stessa funzione protettiva che ha la realtà esteriore volutamente trasfigurata. Il sogno protegge la protagonista: le due componenti dello stesso, la paura di perdersi negli altri e il bisogno di ascesa, sono temi ormai noti. La descrizione di un sogno, proprio attorno agli anni 1935, è un'ulteriore spia per capire i vari significati reconditi del filone fantastico, in un momento narrativo per altri versi poco interessante.

Un tipo di descrizione fantastica vecchio stile lo si può trovare in *Passeggiate*. Il cimitero di un paese, con le sue lapidi, fotografie e fiori è visto con estatica bonarietà. L'uso continuo del diminutivo denota la volontà di sdrammatizzare una realtà non certo allegra e il risultato è raggiunto in pieno: cancellata la realtà, resta il quadretto lieto, trasognato: *Mi soffermai dinanzi a quei volti ignoti che si affacciano da un piccolo vetro rotondo come sommersi in un incantesimo. (...) Gli stessi ingenui mosaici di fiorellini (...) quei vialetti chiari d'un giardino in sogno (...)* (p.16). Una conquista tecnica tipica del Novecento, la luce elettrica, dà al Chiesa la possibilità di creare, unita al motivo ricorrente della notte, ulteriori fantasie descrittive: *Andavo ieri sera per il viale dei platani, senza pensar nulla, assorto da questa specie di nuovo incanto che l'elettricità ha creato nelle nostre notti con le sue fantasmagoriche illuminazioni (...)* (p. 66).

Due elementi sembrano correggere questa prima maniera di usare il fantastico: da un canto la consapevolezza dell'esagerazione e dall'altro il tentativo di inserire il discorso trasfigurato in chiave fantastica in uno più ampio: l'esperienza del periodo di *Tempo di marzo* ha, in fondo, contribuito a una maggior autocritica. Un esempio parecchio significativo della consapevolezza — senza dimenticare che qualcosa di simile capitava già in *Racconti del mio orto* e *Compagni di viaggio* — lo troviamo nel capitolo *Piede distorto*, la cui parte centrale (pp. 89-92) è una descrizione vecchio stile della campagna vista nel mese d'agosto: a due riprese lo scrittore tronca le inutili fughe liricheggianti, intervenendo di persona: *No, meglio cambiare stile, amico mio; oh che anche tu caschi nella descrizione-cella?* (p. 89); più oltre: *Ed ecco che riasco nel prezioso ...* (p. 90).

76) Per la lettura completa del passo rimando alle pp. 49-50 dell'op. cit.

77) La prima volta nel romanzo *Sant'Amarillide* (pp. 46-47); la seconda, in *Tempo di marzo* (pp. 84-85).

Rintracciabile è anche l'altro aspetto del filone, quello della trasfigurazione protettiva; lo troviamo, per esempio, nel capitolo *Il croco*. La descrizione di un ambiente apparentemente triste viene proiettata in una fissità estatica e così l'esorcizzazione è avvenuta: *Incantata dal sole, quel giorno, anche la casona dove non c'è più nessuno. Non che il sole s'adoperasse a convertire in gioia quella bigia massa quadrata: lasciava che rimanesse tristezza; ma tristezza che non duole, trasmigrata in un sogno dove non più tanta differenza è tra piacere e pena.* (p. 229)⁷⁸).

Due brevi racconti *Il gioco di bocce* e *Il manichino* si staccano dal resto⁷⁹). Direi che il miglior risultato lo raggiungono nell'unità narrativa difficilmente riscontrabile, in questa misura, nella prosa del Chiesa; condensano cioè tutte le precedenti tecniche del filone fantastico, con in più quel nuovo modo di osservare la realtà che denota spiccato interesse per l'oggetto, mettendo in seconda linea la pura contemplazione, il lirismo e la simbologia protettiva.

Nuovi contributi: *Il gioco di bocce* e *Il manichino*

Il gioco di bocce occupa trentasei righe e a sua volta è diviso in tre momenti quasi matematicamente simili. Da questo punto di vista, per la verità, niente di speciale: fu costante nel Chiesa la ricerca di un ordine da dare ai suoi scritti, anzi l'inizio della sua esperienza di scrittore — compresi i tentativi poetici — denuncia, come si è visto, una certa artificiosità nel modo di combinare le pagine.

Nel *Gioco di bocce*, la prima parte introduce e descrive il tema, fissando nelle ultime quattro righe il motivo dominante che è la luce con i suoi giochi fantastici. La seconda è un'interpretazione che combina gli elementi presentati nel quadro precedente con il sentimento della realtà dello scrittore; essa è un ulteriore approfondimento del motivo della luce. L'ultima si divide in due quadri descrittivi: il primo, di tipo prosaico, mostra il cozzo dei calabroni contro i globi; l'altro, il campo da gioco, visto in una dimensione insolita: gli oggetti (le bocce) in massima evidenza, investiti da quella luce misteriosa, ma anche inseriti in un ordine cosmico. L'essenzialità nella descrizione dei corpi osservati e il gioco prospettivo del chiaroscuro mi permettono di avanzare un'ipotesi e cioè che il Chiesa deve essersi ispirato all'esperienza della corrente pittorica metafisica, principalmente al De Chirico⁸⁰). L'ipotesi potrebbe essere convalidata da una costante di natura personale: lo scrittore fu sempre attento al mondo della pittura

78) Il lettore noterà che la stessa funzione protettiva è attribuita alla realtà descritta in *San' Amarillide*, pubblicato un anno prima di *Passeggiate*.

79) In un racconto intitolato *Di Notte*, apparso nell'edizione del 1934 di *Scritti vari editi ed inediti*, troviamo il nucleo del *Gioco di bocce* (pp. 101-102) e anche, meno visibile, quello del *Manichino* (p. 100). *Di Notte*, insiste sul tema dell'artificio creato dalla luce elettrica che produce un senso di teatrale e di fantastico.

80) Leggendo un interessante articolo di A. Jenni, «Corriere del Ticino», 14 giugno 1973, trovo la seguente osservazione: «Ma in *Passeggiate* del 1939 Chiesa (...) arriva a pagine poetiche e ad alcune altre perfino metafisiche».

Come esempio di metafisico il critico cita proprio il racconto *Il gioco di bocce*.

e nell'impostazione scenica di molte sue pagine è possibile un raffronto con varie tecniche pittoriche. Dal punto di vista stilistico il racconto si basa su un gioco di parole che si richiamano creando un legame segreto tra le righe. Nella prima parte abbiamo: *osteria* - *osteria*, qualche riga sotto *diluvio* - *diluvio*, più oltre *piomba* - *piombi*; nella terza, ultime righe; *perfetto* - *perfetto*. E' il segreto dell'organicità del sonetto; dunque, anche stilisticamente, l'ipotesi di un tentativo di maggior rigore artistico sembra verificata.

Il fantastico ha compenetrato le cose, come seconda dimensione; non è voluto come esorcizzazione o contemplazione della realtà. Anche per gli agganci ideologici vale lo stesso discorso: non avvengono a posteriori grazie a interventi arbitrari dello scrittore; il senso dell'ordine cosmico è nelle immagini. Persiste, per la verità, qualche eccesso verbale: si veda, per esempio, *quella delirante inerzia*, fuori posto; ma si tratta di eccezioni.

Lo stesso discorso, con qualche ulteriore riserva, vale anche per il *Manichino*. Il movente poetico del racconto è la piazzetta vista di notte e da una posizione prospettica particolare, centrata sull'essenzialità delle forme considerate. Le riserve si possono avanzare sui tre personaggi, che hanno qualcosa di artificiale e ricalcano schemi pirandelliani. L'apparizione del manichino, *incredibile*, accelera l'azione che si chiude con un quadro finale in parte analogo a quello del racconto precedente: i personaggi fissati in un gioco di chiaroscuro nella piazza irrealmente simile a un palcoscenico.

E' peccato che il Chiesa non abbia saputo continuare in questa direzione; avrebbe raggiunto risultati — seppur ribaltati nella nostra dimensione provinciale — interessanti. A mio modo di vedere, uno dei motivi che maggiormente influirà sulla sua ultima stagione narrativa è il volere a tutti i costi produrre pagine su pagine, racconti su racconti, e non concentrarsi su alcuni momenti di maggior intensità artistica ⁸¹).

81) Da questo punto di vista mi sembra poco utile l'operazione portata avanti da un gruppo di «discepoli» del Nostro e che consiste nel pubblicare le sue ultime raccolte in versi come i *Sonetti di San Silvestro* ('71) e *Tre noci in un cestello* ('72). A leggere la recensione di Agliati di quest'ultimo libro, apparsa sul «Corriere del Ticino» del 5 luglio 1972, si sente l'affanno dell'autore alla ricerca di parole per celebrare schemi ormai triti. Molto più decoroso sarebbe riflettere sull'opera chiesiana già molto vasta, senza pretendere nuove scoperte che non possono più avvenire. E non bastavano certo l'età inconsueta e la lucidità fuori discussione a giustificare un'operazione discutibile.

L'ultima prosa: Il risorgere del filone moralistico-filosofico

Dopo il 1945

Dopo la seconda guerra mondiale inizia l'ultimo lungo periodo nella storia della narrativa del Chiesa. Due le novità che permettono di avanzare qualche ipotesi e di confermarne altre precedentemente formulate. Prima di tutto, i nuovi libri in prosa vengono pubblicati non più da editori italiani, come invece era successo nel periodo precedente, ma da ticinesi⁸²; secondariamente, all'inizio di ogni nuovo lavoro compare una nota introduttiva dello stesso Chiesa in cui s'affaccia il bisogno di giustificarsi di fronte ai lettori. Su un piano generale si può notare dunque la perdita d'interesse che l'opera del Chiesa subisce da parte di un pubblico più vasto qual era quello italiano — quasi sempre limitato alle regioni del Nord: Lombardia e Piemonte — e la sua conseguente provincializzazione. E' indubbio che il mutamento radicale della politica culturale in Italia è una delle cause principali di tale cambiamento di indirizzo. Anche in un altro settore importante l'atteggiamento verso il Chiesa è sostanzialmente mutato: alludo alla critica che fu larga di consensi nel periodo tra il 1920 e il '44. Dopo la guerra si parla del Chiesa solo episodicamente, ad esempio negli anni '51 e '61, che corrispondono al suo ottantesimo e novantesimo compleanno, o per l'attribuzione di onorificenze o di premi, il più importante quello Fila, nel '57. Premi attribuitigli — sarà bene notarlo — per la sua lunga carriera letteraria o quale testimone di italianità e non per il valore intrinseco dei nuovi libri pubblicati.

Un parallelo importante. L'inizio di un nuovo periodo ci richiama la fine di un tragico evento: nel '20 era la prima guerra mondiale⁸³, ora la seconda. Mutato invece è l'atteggiamento dello scrittore; se nel

82) *Ricordi dell'età minore* (Bellinzona, Istituto editoriale ticinese, 1948; 2.a ed., 1963); *La scatola di pergamena* (Lugano, Cantonetto, 1960); *Altri racconti* (Ivi, 1964); *L'occhio intermittente* (Lugano, Fondazione Ticino Nostro, 1971). Ci sono, parallelamente, anche pubblicazioni in Italia, ma per la prosa si tratta solo di ristampe di opere precedenti, come *Tempo di marzo* (1949 e '54); *La zia Lucrezia* (1956), che è la riedizione di *Racconti puerili*.

83) Lo confessava al Bianconi, in una citazione già precedentemente riportata a proposito del passaggio dal «vecchio» al «nuovo» stile.

primo caso egli opera un oggettivo miglioramento nei contenuti e soprattutto nella forma, nel secondo si radicalizza, si trincerava su posizioni acquisite, in contrasto con la nuova realtà. La ventata neorealistica, così importante in molti scrittori italiani, ma recepitata anche nella realtà provinciale ticinese, non lo tocca; anzi egli dimostra, tra le righe dei suoi ultimi libri, poca comprensione del fenomeno, che non era solo artistico. La sua ultima stagione è un riformulare, precisare motivi ampiamente superati, nel tentativo — e da questo lato testimonia senz'altro molta coerenza — di salvare un mondo sempre più inesistente. Allora risulta chiaro perchè la realtà osservata nelle ultime opere viene rapportata, in misura ancora più grande, a un codice personale, costruito in lunghi pazienti anni. Anche quando il Chiesa sembra osservare gli altri, passando dal piano personale a uno più generale, lo fa connotando gli oggetti secondo una trama aprioristica ampiamente soggettiva. Coerenza, dicevo, fino alla fine, ammirevole nello sforzo di salvare un mondo e un tipo di interpretazione, cioè di salvare, in fondo, se stesso. Il riaffiorare del filone moralistico-filosofico — soprattutto per sistemare ragioni o regole estetiche, generalizzando fatti o situazioni che sono personali — è l'unica logica possibilità di questo tardo narrare. Definirlo meglio, scoprire sfumature contingenti, è lo scopo delle prossime pagine.

Il vizio di fondo delle ultime opere

Tre le opere significative del filone moralistico-filosofico, metto in ordine d'importanza: *Ricordi dell'età minore* (1948), *L'occhio intermittente* ('71) e *La scatola di pergamena* ('60). Di queste opere, l'*Occhio* ci dà soprattutto l'elaborazione teorica — è infatti una raccolta di riflessioni, brevi racconti, aneddoti —; i *Ricordi* e la *Scatola*, il tentativo di trasfigurazione letteraria, solo parzialmente riuscita.

Ci si ricorderà che, per il Chiesa, il problema della fusione tra l'aspetto teorico e la trasfigurazione artistica occupa largo spazio proprio per la preminenza della componente didascalica. Nei *Racconti del mio orto*, tanto per citare un caso concreto, ho notato che le correzioni tentavano di eliminare tale dicotomia. Il problema si pone all'ultimo Chiesa con maggior assillo. Egli sembra percepire i limiti del discorso quando afferma nell'*Occhio* — e la data, se autentica, dovrebbe far pensare —: *Non contento di annotare un'impressione, un pensiero, un fatto, svolgevo, semplificavo, traducevo in forma letteraria. Non ricadrò in quello stupido errore. 22 agosto 1946. (p.11).* Alcuni anni dopo aggiunge una postilla interessante: *(propositi non mantenuti, o poco e raramente e male. 6 ottobre 1956).*

Ma i propositi non saranno mai mantenuti proprio perché nel Chiesa la schematizzazione — che è carenza di indagine umana — è componente essenziale e lo stesso vizio di fondo lo ritroviamo nel 1960 con la pubblicazione della *Scatola*. Direi che in questo libro non era possibile un'altra soluzione, proprio perché ideologicamente creato a difesa di un ben preciso lavoro intellettuale e di un tipo di racconto

basato su tre principi classici quali: l'accessibilità del discorso, la brevità del narrato, il finale lieto con proposta morale⁸⁴).

Qual è il procedimento dell'ultimo Chiesa? E' quello adottato in *Ricordi*: la dicotomia nella pagina è parzialmente eliminata grazie alla riscoperta del filone rievocativo che proietta la realtà — o finzione — narrata in una specie di sogno del sogno, che è l'ultima modificazione dell'aspetto fantastico del Nostro. Vediamo, in *Ricordi*, un frammento del racconto *I primi libri: Una virtù magica avevano quei libri ed hanno ancora: trarmi, allora, in un meraviglioso sognare; indurmi ora (ch'è stupore non senza un'ombra d'angoscia) il sogno di quei sogni.* (p. 40).

E' la chiave del libro del Chiesa, e permette i migliori risultati grazie anche a un nuovo elemento, in confronto a *Tempo di marzo*, ecc.: cioè il sentimento del passare del tempo. Leggiamo la nota introduttiva a *Ricordi*: *Anche in queste pagine, di tanto in tanto, qualche determinata notizia; ma non di proposito, e solo come nei nostri sogni o risognamenti si mescolano talora forme di palese concretezza, e in quell'andare sospeso qualche nostro passo tocca la terra.* (p. 9). La componente biografica resta pur sempre un tentativo: attribuire a se stesso colpe o meriti, smetterla con la finzione del personaggio contrappuntistico, è sintomo di lucidità critica; infatti nelle opere successive il Chiesa ricadrà nell'artificiosità del nascondersi tra i vari personaggi, nella costruzione cerebrale, nell'esemplificazione didascalica, giustificata per di più, com'è nell'introduzione a *Altri racconti*⁸⁵: *Ad ogni modo, nulla, ripeto, in questo libro né negli altri miei libri (tranne un libretto di memorie dell'età minore) nulla che sia avvenimento della mia storia individuale* (p. 8). Ricade nell'artificiosità proprio perché la storicizzazione dei racconti era in contraddizione con l'atteggiamento prevalente e di fondo dello scrittore di fronte alla realtà che è sempre rapportata a sé, ma interpretata da un'ottica costruita su schemi fissi e preesistenti, creando al massimo quel tipo di andamento sospeso che è simbologia, astrazione. Spiegabili allora sul piano stilistico le reminiscenze letterarie⁸⁶ riscontrabili anche in *Ricordi* e l'uso delle figure retoriche⁸⁷ (principalmente metafore)

84) Rimando il lettore, per una verifica, alla premessa letteraria del libro, che ripropone un artificio già sperimentato in altre occasioni, cioè citare altre fonti fittizie a sostegno delle proprie teorie; si vedano le pp. 8-9.

85) Lugano, Cantonetto, 1964.

86) Dò l'elenco delle principali reminiscenze trovate nei *Ricordi*: (...) *un'altra zia viveva anch'essa, vedova e sola* (...) (p. 21), (...) *ero un magnifico signore: alto vestito di panno fino* (...) (p. 34), *La chiara fresca ombra in cui si camminava* (...) (p. 15), (...) *e cercar in quelle profonde solitudini* (...) (p. 38), *Silvia, rimembri ancora* (...) (p. 99), *E son davvero io quel garzoncello accosciato* (p. 132) e, per finire, *Cara suora acqua* (p. 144). Sono reperibili accostamenti ai suoi modelli classici (Dante, Petrarca, Leopardi, Carducci), nel tentativo di ricreare, con stilemi ormai scontati, quello che la fantasia fatica a trovare.

87) Tolgo da la *Scatola* alcune metafore significative: (...) *il crepito già svanito dei passi.* (p. 20), *Meglio distrarlo per una di quelle vie che divagano nel regno del generico e dell'impersonale* (...) (p. 43), *Nella gran provincia dei vizi* (...) (p. 49), (...) *ogni libro* (...) *è un cibo, buono, gramo, saporito, sciapo* (...) (p. 61). (...) *nel ceto dei libri* (...) (p. 69), (...) *nel popolo dei libri*

eccessivo nella *Scatola* e il continuo riferirsi a fatti già descritti in opere precedenti (*Racconti puerili* e *Tempo di marzo*).

L'ultimo punto da chiarire è il parziale insuccesso dell'*Occhio intermittente* che dei tre libri sembra il più congeniale al filone. Come impostazione si ricollega alle raccolte-zibaldone di pensieri. Se ripensiamo alle prime opere narrative del Chiesa, possiamo parlare di un raggiunto equilibrio: non c'è il puro sfoggio culturale riscontrabile, ad esempio, in un'opera come *Istorie e favole*. Il parziale insuccesso è congenito alla materia trattata. Il lettore scopre dietro alle parole il gioco difensivistico dello scrittore, o nelle generalizzazioni, o nell'artificio del sillogismo che vuol far quadrare ad ogni costo i pochi assiomi che compongono la visione del Nostro. Sono esercizi di morale artificiosa; semplificazione pseudo letteraria delle tragiche contraddizioni umane. Ecco, tra i molti, un esempio: *Dramma a fine fausto. Colui che non vuole, a nessun costo, essere disertore. Rimane nella chiesa, dopo aver perduto la fede; rimane nel partito, e l'animo dissente; rimane nella patria, sentendosene straniero. Rimane nella famiglia... Fedeltà caparbia, ripugnanza istintiva di quel qualche cosa che si chiama diserzione. E vince. Rimaner fedele, nonostante la perduta fede, ha talvolta potenza a ricreare la fede.* (p. 42). Neanche nei ragionamenti morali il Chiesa si scosta dallo schema abituale della proposta a lieto fine. A parte il paradosso del non credere e rimaner fedeli, che potrebbe essere motivo personale, quello che preoccupa è la generalizzazione finale, nella massima delle ultime due righe. Per contro, il libro è interessante per verificare alcune posizioni altrimenti difficilmente leggibili tra le righe dei romanzi e racconti e che toccano il Chiesa come uomo. Lo definiscono in rapporto al problema della creazione artistica e alle correnti letterarie; confermano, per concludere, una visione del mondo fondamentalmente conservatrice.

(...) (p. 70); si arriva al paradosso di interi periodi metaforici come: *E l'arte (né solo la letteratura) alle mense popolate per nove decimi da conviviali di grosso appetito, imbandisce intingoli da cenacolo.* (p. 188), (...) e *la nostra gioia esige una temperatura abbastanza alta per germogliare e fiorire.* (p. 118), e, per concludere: *Il gran fiume del tempo ha continuato a fluire ugualmente, dall'ignota sorgente alla foce ignota.* (p. 160).

Alcune forme poetiche o ricercate: *Ringrazio la non veduta bocca* (...) (p. 19), *Ma un forte dubbio mi sopravvenne* (...) *ella scese a camminare nel comun sentiero e senza ambagi disse* (...) (p. 64), *Ma chiara e dolce era l'aria* (p. 96), (...) *l'ora* (...) *si riempie di tristezza e noia, come la domenica leopardiana* (p. 103), *Ciò ch'è prerogativa non felicitabile della nostra civiltà* (p. 108); lo scrittore conclude con un inizio ad effetto, si veda l'uso dell'onomatopea: *Stasera niente luna; né tanto quieta l'aria. Sfruscia di tempo in tempo un soffio molle, che trae una scrosciatella di voci alle giovani fronde; poi silenzio.* (p. 176).

PARTE SECONDA

I PERSONAGGI E IL PAESAGGIO

Nella prima parte ho cercato di illustrare le principali tappe della narrativa chiesiana. Il discorso è stato principalmente settoriale, sincronico.

Nella seconda parte lo riprenderò tenendo presente due aspetti fondamentali: i personaggi e il paesaggio; seguirò però una linea molto più ampia, iniziata con le prime pubblicazioni in prosa. E', se si vuole, un'analisi diacronica dell'opera del Nostro, la quale permette di approfondire il discorso sulle implicazioni teoriche che motivano scelte poetiche descritte nella prima parte, di studiarne i legami tra periodo e periodo.

Dapprima chiarirò il problema dell'autobiografismo; risalirò, in un secondo capitolo, alle origini interiori studiando gli sviluppi di una certa schematicità riscontrabile nei personaggi chiesiani. Un tratto caratteristico ritornava con insistenza nella loro geografia psicologica; era un atteggiamento conformistico: ne tenterò l'analisi in un terzo capitolo. Chiariti questi tre problemi generali, bisognerà studiare con maggiore precisione quello dei personaggi femminili e, per finire, il rapporto tra personaggio e ambiente scenico. Con quest'ultimo aspetto il discorso sconfina nel paesaggio, al quale dedicherò i due ultimi capitoli del saggio.

I. I PERSONAGGI

Personaggi autobiografici e no

*«Tutti i discorsi, a saperli ascoltare;
tutti i libri, a saperli leggere,
sono confessioni»⁸⁸⁾.*

Ogni problema, a guardarlo da vicino, mostra dei risvolti che non erano stati osservati: è un po' il nostro caso. Partiamo dalla citazione d'inizio capitolo, ma svilupperemo il discorso tenendo conto di altri fattori, per esempio che il primo momento della narrativa chiesiana presenta un aspetto molto interessante: le due opere in prosa più importanti (le *Lettere e Istorie*) non sono centrate su un solo personaggio, ma su molti. Per *Istorie e favole* c'è poi il particolare della letterarietà del libro, qui piuttosto che di autobiografismo, si parlerà di moda del tempo.

Una prima chiarificazione avviene negli anni 1920-'25 e il discorso da farsi è sostanzialmente diverso: appare un nuovo personaggio, un preadolescente, diventa in breve tempo centro d'interesse: è o non è autobiografico? Quale il ruolo dei personaggi minori?

Dopo il 1925 inizia con *Racconti del mio orto* l'ultima fase della narrativa chiesiana: il nuovo protagonista è — di solito — adulto; per la prima volta, e dapprima con minore evidenza, nasce un tema nuovo legato alla realtà esistenziale del romanziere, la nostalgia della giovinezza. Sarà, ad esempio, il movente poetico di un libro come *Ricordi dell'età minore*⁸⁹⁾.

Il personaggio e il problema della creazione artistica

Nel già più volte citato saggio del 1932, il Chiesa, in un momento di consuntivo, teorizza la genesi della sua creazione artistica. Un termine importante da tener presente è il sostantivo «confessione». A prima vista il suo sembra essere un itinerario prevalentemente lirico

88) *I romanzi che non scriverò*, «Nuova Antologia», n. 364, 1. novembre 1932, p. 3.

89) Tolgo dalla *Premessa*: (...) *desiderio di confidare* (...) *questa melanconia di primo mattino risognata in una tarda ora serale*. (p. 9).

e in tale prospettiva rientrerebbe nel filone tradizionale italiano del secondo Ottocento. L'atto artistico diventa cioè concretizzazione di un mondo fantastico, di intuizioni latenti del nostro animo. Teniamo presente un altro fattore importante e personale della sua teoria: il bisogno di confessarsi non nasce come estenuazione lirica, ma soprattutto come impegno culturale; infatti udire la propria voce vuol dire, in definitiva, compiere opera di ridimensionamento interiore, scoprirsi dei limiti: *Ma doppio è il vantaggio, quando ci è dato di confessarci dinanzi ad un pubblico intelligente ed equanime (...). La sua presenza crea intorno non so quali condizioni acustiche, che permettono a chi parla di udire la propria voce: (...) così ingannevole finchè rimanga allo stato latente o si sfoghi in soliloqui o ci torni ripercossa dalle solite pareti. Poter invece udirla com'è, ci procura, se suona giusta, un alto compiacimento, e salutare mortificazione se suona falsa.* (p. 5). Corretta risulta allora la definizione data sopra, quando si parlava di un inizio narrativo quasi esclusivamente lirico.

L'altro termine da valutare è la «realtà» o, meglio, il «concreto»: cito dal saggio menzionato: *Così, a costringerle in forme concrete, tante larve che sorgono dal nostro abisso interiore.* (p. 5). Lo scrittore, anche a questo proposito, imposta un suo discorso: «concreto» sta per la realtà immediata, semplice: *Guai all'artista che prende, come punto di partenza, un puro concetto. Dalla realtà si parte. Anche gli umili casi di Peppino e di Carlino possono, nell'opera d'arte, acquistare un valore universale. Ma l'universale non è astratto.* (p. 14). Bisogno del concreto che — a un primo approccio — sembrerebbe nascere da una interpretazione della realtà vista in modo impressionistico-realistico: è stato il problema culturale del secondo Ottocento.

I lettori servono da stimolo e da freno all'irrompere del sentimento artistico. A questo momento si inserisce il problema del personaggio che nasce come finzione. Infatti l'artista, per impellente desiderio di confessione e di verifica, scopre la sua incapacità a portare avanti un discorso in prima persona e ha bisogno del personaggio che creerebbe una continuità narrativa: *In altri casi, confessare non basta (...) più agevole fingere il personaggio d'un buon amico intelligente e discreto, che stia lì ad ascoltare, e ci sostenga con qualche obiezione e, soprattutto, crei in noi senso di responsabilità e ci obblighi alla continuità del discorso che è solo quando parliamo con qualcuno.* (p. 11). Abbiamo localizzato un grosso problema: il personaggio nasce originariamente, nel processo creativo chiesiano, come finzione: è un termine importantissimo che ci permette di capire da dove deriva una certa schematicità narrativa del giovane Chiesa. Essa è congenita al processo creativo, se così posso esprimermi, nel senso che il personaggio, ancora prima d'essere artisticamente creato, ha già una sua funzione precisa. Se a tutto ciò aggiungiamo il già confessato riferimento a modelli letterari, che appare scopertamente fino alla soglia del 1920, ma che anche dopo tale data insidierà sempre da vicino i personaggi chiesiani, abbiamo del problema un quadro più completo ⁹⁰). Tolgo

90) Guido Calgari, in *Francesco Chiesa «artefice malcontento», (Le quattro letterature della Svizzera*, Firenze, Sansoni, 1968), annota acutamente, a proposito

da un articolo ⁹¹⁾ del Nostro un passo assai significativo: (...) *componevo I Viali d'oro parlando, sì, in persona prima singolare; ma con un accento che non era sempre il mio naturale, assumendo un contegno che avrebbe potuto lasciar supporre un uomo assai diverso dal mio vero io. Componevo I storie e favole con orecchi pieni d'echeggiamenti che mi sforzavo di far tacere, e qualche volta mi pareva perfino di non udire più voci estranee, tanto sommesse e insidiose mi sussurravano le voci dei due maghi Flaubert e France.* (p. 27). In questa prima fase, dunque, l'aspetto autobiografico deve essere inserito in un contesto molto più ampio: vuoi per ragioni implicite, vuoi per cause esteriori, i personaggi non raggiungono una completa maturazione artistica e denotano ampiamente che certi loro tratti esistenziali o atteggiamenti coinvolgono l'autore solo in minima parte. La tecnica usata insiste sulla rapida successione: le figure vivono un attimo; nel caso delle *Lettere* erano per lo più caricaturali, graffiate da un'ironia non sempre controllata; in *I storie* maggiormente sviluppate, ma impostate su una stessa lunghezza d'onda: concretizzazioni del complesso problema del rapporto uomo-divinità con le sue varie sfaccettature, tra le quali il sentimento di colpa dopo il peccato. Mi sembra utile proporre la definizione dello stesso Chiesa, tolta dal primo saggio citato, del clima culturale dominante nel periodo prebellico e riassumibile — per quanto riguarda l'aspetto artistico — nella formula: l'estenuazione dell'impressionismo: *Era l'età d'oro (se si può dire) degli epigoni: il libro veniva, per lo più dai libri, il quadro dai quadri. I pittori e gli scultori attendevano a svolgere fino alle ultime possibilità la formola impressionistica. I musicisti si dibattevano sotto l'implacabile tirannia del Wagner (...)* (p. 26). Autobiografico, semmai, nelle *Lettere*, non era tanto il letterario e fantomatico Ulisse bensì quel giovane intellettuale che ogni tanto incontriamo, o in riva al lago, di sera, o al caffè, durante le sagre rumorose di strapaese. In *I storie* non c'è un personaggio che rifletta compiutamente l'animo dello scrittore; tutti hanno quel certo senso di frustrazione e contemporaneamente quel desiderio d'ascesa che era atteggiamento non solo individuale ma tipico di una moda letteraria.

Il nuovo impegno narrativo

Con la fine della prima guerra mondiale e la caduta di quell'età dorata, il discorso sull'autobiografismo muta parecchio. Grazie allo sviluppo del filone rievocativo, il Chiesa giunge alla maturazione artistica, dopo essersi in parte liberato da pressanti modelli letterari. Per cinque anni riesce a produrre quel processo di concretizzazione fanta-

dei personaggi chiesiani: «Perciò i confini dei caratteri sono più spesso costruiti letterariamente che non patiti e sentiti nel loro intimo travaglio. E' il limite del Chiesa narratore (...)» (p. 339).

91) *Come se parlassi con me stesso*, discorso pronunciato a Zurigo nel novembre del 1928, in occasione della cerimonia promossa dalla Fondazione Schiller; è raccolto nel libro *Scritti editi ed inediti*, Bellinzona, Istituto Editoriale ticinese, 1935, pp. 11-29.

stica creando un personaggio: il ragazzo preadolescente che diventa, col passar del tempo, il centro dei racconti. Ogni grande avvenimento risulta filtrato dalla sua fantasia che sembra una specie di lanterna magica. Il problema critico da porsi è vedere se non sia, per caso, un altro recupero di tipo letterario, per esempio dal filone del racconto popolare. Lo scrittore, probabilmente per un suo pudore, cercò a più riprese di confondere le carte, negando una sua identificazione con il ragazzo protagonista; anche parecchi anni dopo, tentando di riproporre pagine che si richiamano a quel felice momento — penso a *Racconti dell'età minore* —, insisterà stranamente sulla concretizzazione di fantasie solo minimamente riferibili ad un suo passato: *Ad ogni modo, nulla, ripeto, in questo né negli altri miei libri (tranne un libretto di memorie dell'età minore) nulla che sia avvenuto della mia storia individuale. Può darsi che qualcuna delle cose immaginate presenti una somiglianza con questa quella cosa della mia esperienza, che qualche mio personaggio ripeta un mio lineamento, ma quest'è un altro discorso* ⁹²⁾. Lo possiamo considerare artificio poetico; e, tutto sommato, mi pare che la risposta al problema sia semplice: se accantoniamo per un momento il protagonista che è, almeno in una certa misura, autobiografico — anche se ho già notato in qualche situazione una certa standardizzazione di comportamenti, comunque più frequente nei racconti del 1920 —, la conformazione dei personaggi minori presenta caratteristiche tali che ci permettono di risalire ai precedenti modelli delle *Lettere*. Semmai la novità sta nell'avvenuta liberazione da certi schemi letterari, ma la tecnica, ad esempio, della successione, già sperimentata, è, seppur perfezionata, ancora alla base delle descrizioni: si vedano i ritratti di certi commensali, magari esagerati in una loro mania o difetto fisico, quelli dei paesani o amici del ragazzo, che risentono della lezione popolare e verghiana. Lo scrittore, in fondo, non aveva tutti i torti quando dichiarava di non ripetere «avvenimenti della sua vita» se l'affermazione la riferiamo soprattutto ai molti personaggi minori ed escludiamo — come detto prima — il personaggio chiave, già descritto in due precedenti capitoli. Ritornerò sull'argomento al momento opportuno, quando cercherò di rispondere a un altro problema: quello della schematizzazione.

Il momento dell'identificazione autobiografica

Una terza fase riscontrabile nello sviluppo del problema dell'autobiografismo — se si pensa principalmente ai protagonisti delle storie — è da ricercare nel periodo della narrativa a carattere lirico-borghese. Le opere da tenere presenti: *Racconti del mio orto* e *Villadorna*. Per quanto riguarda *Sant'Amarillide*, dirò subito che la protagonista femminile non presenta caratteri particolari tali da modificare il discorso generale. Anzi propone diverse analogie: con il ragioniere Ponti e lo zio Ponzio, sia nel suo atteggiamento di fondo che è di accettazione della vita e dei suoi valori, sia nella pratica di uno stesso tipo

92) *Altri racconti*, p. 8.

di morale positiva; con Marco, con il quale divide una cert'ansia ingenua, indefinibile, che mai troverà sbocco ideologico. Tre dunque i personaggi da valutare: da un lato il ragioniere di Villa Flavia, dall'altro Marco e Ponzio. Forse mai come in questi casi possiamo far combaciare le «finzioni create» con l'autore, anche se con *Villadorna* il problema sembrerebbe più difficile. Dirò che proprio in questo libro prende avvio l'ultima svolta nella creazione chiesiana: l'introduzione di un nuovo motivo che, come lo stesso Chiesa spiegherà qualche anno dopo nella prefazione a *Ricordi*, era la riscoperta del passato con gli occhi ormai stanchi dell'adulto attempato. Marco e Ponzio sono la raffigurazione poetica di questa dicotomia. Diversa risulta allora la figura del giovane se paragonata al preadolescente di *Tempo di marzo*. Un tratto contraddistingue i due protagonisti: una certa loro ingenuità; ma nel romanzo del 1925 lo scrittore viveva il problema del ritorno ad una età felice in un modo totalmente diverso, senza nostalgia.

Un altro aspetto tipico dei tre personaggi è una loro innata scontentezza verso gli altri: forse si tratta di pudore nello stabilire rapporti con la realtà esteriore; Ponti, oltre a coltivare l'orto, ama — e se ne compiace spesso — comporre versi; anche Marco è una testa strana, il fratello Ippolito, a più riprese, lo indica come una specie di poeta. In questi due atteggiamenti si intuisce la natura dello scrittore. Ponzio e il ragioniere, inoltre, hanno acquisito una certa saggezza positiva che li fa agire onestamente senza nessuno sforzo; è un altro precetto esistenziale del Chiesa. E' ben vero che Marco mantiene qualche scatto d'irrazionalità, ma sempre rientra nei ranghi: il suo è velleitarismo, vago sognare; è, appunto, nostalgia dello scrittore per atteggiamenti di altre stagioni⁹³).

L'aspetto però più sorprendente, che accomuna i tre protagonisti e il loro autore, è il modo di comportarsi di fronte alla realtà. I due anziani si sono formati il loro piccolo orto protettivo e nello stesso tempo liberatorio, il più giovane non possiede uno spazio geograficamente così definibile, ma vive la stessa esperienza nelle campagne e tenute di Villadorna; semmai una sfumatura complementare dell'orto del Ponti è una possibile lettura in chiave scopertamente più simbolica. A questo punto nasce il paradosso: proprio in quei libri dove lo scrittore tenta di allargare l'orizzonte della sua analisi, superando la fase dell'introspezione per affrontare una realtà più vasta e complessa — e penso in primo luogo a *Villadorna* — egli risulta manifestamente autobiografico. Una simile scoperta ci porta ad intuire un altro limite congenito all'opera del Chiesa: l'analisi della realtà dipende da una visuale troppo legata a schemi riduttivi e la conferma ultima e più clamorosa è che, in definitiva, il vero protagonista del libro — e magari ad insaputa dello scrittore — risulta essere il paesaggio e non i personaggi che lo popolano.

93) Nota lo Janner, op. cit., a proposito del carattere di Marco: (...) *sempre in contrasto con ciò che dovrebbe logicamente fare, e le motivazioni di queste sue incoerenze non appaiono approfondite, non convincono affatto.* (p. 356).

Mi fermo qui: ritengo infatti che negli sviluppi futuri non appaia nessun elemento così importante che permetta di modificare il discorso; semmai si potrebbe dire degli ultimi libri — come *Altri racconti* — che ripetono schemi piuttosto sperimentati e confermano l'atteggiamento di nostalgia nei confronti di un mondo ormai sempre più lontano.

Tipologia dei personaggi: modelli etico-pedagogici

Nel preambolo, datato 1960, della *Scatola di pergamena*, trovo una definitiva conferma di quanto avevamo scoperto analizzando i testi. Per quanto riguarda il meccanismo di creazione delle opere in prosa lo scrittore s'ispira a canoni d'origine classica che rispondono a quattro precetti fondamentali: primo, e punto di partenza, estrarre dal fatto comune e banale leggi che rientrino in uno schema generale; secondo, nella stesura del libro o racconto, procedere in modo comprensibile e chiaro; terzo, tener presente il fine morale dell'opera; quarto, il finale deve essere possibilmente lieto⁹⁴).

Le regole citate mi sembrano molto importanti per il nostro discorso: da esse deduciamo che i personaggi, cioè le finzioni, devono sottostare a precise norme generali: una di queste, senza dubbio la più importante, sarebbe il loro carattere etico-pedagogico. Mi spiego meglio: la mania della generalizzazione nella descrizione di un protagonista, che diventa frequente soprattutto nelle ultime opere in prosa, dopo il 1930, non è assolutamente da ritenersi un difetto del Chiesa maturo, ma estenuazione di una componente naturale della

94) Cito i passi essenziali; per quanto riguarda i «luoghi comuni»: (...) *caso non molto frequente*, [si riferisce a un'ipotetica trama di un libro] *credo, tuttavia di sembianze poco originali; come accade che cose le quali raramente s'avverano, sembrino nel discorso luoghi comuni. Basti ricordare alcune parole come missione, vocazione, sacerdozio, santità, sacrificio, ed altre simili: parole tanto frequenti e di comun uso, quanto rara o disusata la cosa.* (p. 8). Lo stesso concetto è ribadito nell'*Occhio intermittente*, già citato: *Estrarre dai luoghi comuni il senso niente logoro, talvolta prezioso e sempre nuovo che essi contengono. L'accettazione incondizionata di certe definizioni, negazioni, affermazioni ecc. crea una patina che ottunde gli spigoli delle cose, ne spegne la luce metallica.* (p. 37).

Estrarre dal semplice leggi o schemi non voleva dire ridurre la realtà a fatua banalità. La bravura di un artista consiste proprio nell'uso della fantasia: (...) *moralità spicciole, espresse talora in forma paradossale* (...) ma, aggiunge il Chiesa all'ipotetico romanziere: *che non sempre la verità si presenti nuda o vada togata, ma spesso ami aggiustarsi un abito di fantasia.* (p. 10). Per quanto riguarda lo stile dei racconti: *Poi, racconto a lieto fine* (...) *che pareva contenere un senso morale* (...). Oltre ciò, tutte parole tali e quali, senza doppio fondo, povere di malizia (...) (p. 8).

sua poetica e rintracciabile lungo tutto l'arco della sua opera narrativa. Questo processo — riscontrabile nella descrizione dei personaggi, ma ugualmente in quella del paesaggio — ci fa intuire l'esistenza, a livello ideologico, di schemi ben precisi entro cui connotare le concretizzazioni o finzioni. Il Chiesa generalizza cioè certi comportamenti e li inserisce in un contesto più ampio; oppure, capovolgendo il discorso, i personaggi chiesiani hanno una matrice comune che li condiziona, facendo loro assumere una gamma limitata di atteggiamenti o comportamenti⁹⁵). Il margine di libertà entro il quale si muovono — ad eccezione del Nino e, parzialmente, del protagonista di *Racconti puerili* — è assai ridotto.

Il problema diventa urgente non quando il personaggio riesce artisticamente compiuto, ma quando resta prigioniero, per una non avvenuta decantazione poetica, di certi schemi discutibili. In questi casi le generalizzazioni sono frequenti. Facciamo una prova cercando proprio là dove si raggiungono certi risultati: in *Tempo di marzo*; scopriremo che, anche in questo caso, possiamo isolare un paio d'esempi. Il primo lo tolgo dal cap. VI; è la descrizione del maestro di Vico, un gobbo veramente antipatico. E' portata avanti seguendo il canone tradizionale: dapprima gli attributi fisici, sentiti con un certo impressionismo un po' esagerato (*Un bosco di capelli, neri come la pece, buttati superbamente indietro, lasciava scoperta una gran fronte, che bisognava per forza supporre piena di pensieri minacciosi e difficili. La faccia lunga lunga, stretta stretta, tutta naso, tutta profilo, con alcuni rari peluzzi che sporgevano dal labbro superiore (...)*) (p. 147), poi le qualità o carenze morali. In questa seconda parte avvengono due generalizzazioni, ecco la prima: *Non rideva mai; e questo era, si capisce, il più grave de' suoi torti che, fin dal principio, scavò un abisso tra noi e lui, essendo dimostrato che gli uomini si toccano e si tengono tra di loro non con le mani, ma col sorriso.* (p. 148). L'altra è riferita alla reazione degli allievi, obbligati dal cerbero a cambiare sistema d'apprendimento in poco tempo: *E pretendeva che issofatto noi si rinunciassero alla nostra radicata fede per accettare la sua. I ragazzi sono dei piccoli grandi conservatori; oh, che lui, maestro di ragazzi non lo sapeva?* (p. 148). La stessa tecnica è impiegata nel cap. VIII per descrivere un altro personaggio: il prefetto del collegio: *S'era dunque messo in mente di cozzare con noi, l'uomo? Peggio per lui (...). E cominciò una di quelle persecuzioni (...) in cui gli uomini sono maestri, si dice, nelle età di decrepitezza storica. Strano però che gli adolescenti d'ogni evo e d'ogni civiltà trovino nel loro animo ignaro l'impulso e l'idea di quelle cacce senili.* (p. 223).

Non dobbiamo, ripeto, meravigliarci se in alcuni libri futuri il

95) Sempre Calgari, nel saggio citato, intuisce chiaramente il problema quando osserva: «Ma quando deve immaginare caratteri diversi dal suo, deve muovere passioni che non gli son proprie, deve cioè uscire dalla sua umanità per crearne una diversa — com'è appunto il caso del romanziere — la sua fantasia creatrice non lo seconda più». (p. 339).

problema sarà più sentito; avveniva già, parzialmente, in *Tempo di marzo*⁹⁶).

Allo stesso pericolo della generalizzazione si collega un'altra tecnica narrativa singolare usata dal Chiesa nella presentazione dei suoi personaggi, già reperibile agli inizi della sua carriera di narratore e nel libro del 1925: alludo alla carrellata. Il lettore attento nota subito un pericolo: la mancanza di elaborazione psicologica e la banalizzazione di certi atteggiamenti. Tutto ciò riconduce al problema iniziale, cioè al preesistere nel Nostro di modelli precisi entro i quali creare i suoi personaggi. Troviamo un esempio ancora al capitolo VIII di *Tempo di marzo*, la descrizione di alcuni compagni di collegio del Nino: *Con ben altra gente avrei voluto parlar alto e forte e da pari a pari: con quel biondino ridente, per esempio, che aveva un così bell'abitino color viola, aggiustato in vita e il colletto lustro come una porcellana; con quel gran diavolo bruno, riccio come un can barbone, che, giocando a bandiera, saltava a piè pari i muriccioli del portico; con quel patitino serio dagli occhiali, ch'era il più bravo di tutto il collegio e scriveva componimenti degni di essere dati alla stampa; con quel superbo, con quel forte, con quel sapiente, con quel bello (...)* (pp. 205-206). Osservo che lo scrittore porta avanti i vari personaggi usando lo stesso schema: complemento che si riallaccia al verbo (*avrei voluto parlar* seguito poi dalla relativa — nei primi due casi lo scrittore usa anche una similitudine —); negli ultimi tre personaggi, invece, elimina la secondaria. Il risultato finale: non abbiamo la visione della vita comunitaria del collegio, nè tanto meno dei suoi convittori, ma una rassegna di varie combinazioni caratteriali, che restano assai teoriche e, soprattutto, generiche (si pensi alla descrizione degli ufficiali iperbolici, già citata). E' una visualizzazione dei personaggi, viziata dalla preoccupazione di una costante varietà, come se la varietà portasse alla comprensione della totalità: il che, attraverso questa tecnica, non avviene mai.

96) Sono, di solito, opere che, nella prima parte del saggio, ho quasi completamente trascurato di prendere in considerazione. Il motivo è semplice: ripetono schemi narrativi già ampiamente sperimentati e non portano niente di nuovo al discorso critico; alludo a *Compagni di viaggio*, *Passeggiate*, *Ricordi dell'età minore*, *Racconti del Passato Prossimo*. Il penultimo citato, che è senza dubbio il migliore della serie, riprende personaggi già apparsi in *Racconti puerili*, ad esempio il Tonio Binda (pp. 62 e sgg.) o interi capitoli già pubblicati: a p. 42 appare un racconto tolto da *Passeggiate* dal titolo: *I libri del sogno* (op. cit., pp. 140 e sgg.).

Alcuni tratti significativi dei personaggi chiesiani

In questo capitolo cercherò di definire gli aspetti comuni dei personaggi più interessanti. Centerò l'attenzione sulle opere significative, tenendo presente gli interpreti principali, ma anche le figure secondarie. Non parlerò più dei due protagonisti dei libri del '20 e del '25, per tre ragioni: primo, perché di loro ho già riferito in un altro capitolo; secondo, perché falserebbero in parte un discorso che vuole essere generale; terzo, perché ritroveremmo alcuni tratti tipici già scoperti negli altri protagonisti.

Il mio compito risulta semplificato: per questo specifico problema esiste, come nel precedente capitolo, la possibilità di una verifica teorica; la fonte è il saggio chiesiano, già citato, del 1932. Lo scrittore indicava una tipologia di personaggi che, secondo il suo parere, avrebbe meritato di essere proposta al pubblico. Allargava poi il discorso, citando altre situazioni da eventualmente sviluppare in un racconto o romanzo. Il meccanismo che sta alla base della teoria è assai semplice e si fonda su tre aspetti principali: dapprima su un'antitesi, ad esempio il personaggio fortunato, ma pigro, oppure sull'uomo retto, ma portato *ad un'irresistibile simpatia per i birbanti* (p. 9); poi sull'accentuazione di una componente caratteriale: l'egocentrico, l'istrione, l'uomo nativamente grande, l'uomo estremamente furbo, l'ipocrita per coerenza, l'incantatore, ecc.; da ultimo su interferenze esteriori al personaggio come, ad esempio, la fortuna o sfortuna — tema pirandelliano — e allora ecco il ritratto dell'uomo continuamente sfortunato, di quello a cui capitano disgrazie ridicole, di un altro sempre in attesa del miracolo. Situazioni da sviluppare possono essere: un lineamento, un oggetto qualunque, il paesaggio, oppure temi più generali come l'operosità umana, la stoltezza, ecc.⁹⁷).

Compito dello scrittore, come ho già avuto modo di ricordare, è — secondo il Chiesa — quello di allegorizzare la realtà oggettiva, anche la più modesta, e inserirla in un disegno ampio e duraturo. La teoria, non certo solo chiesiana, come si può facilmente verificare,

97) Rimando al saggio citato, soprattutto alle pp. 8-14.

conferma le intuizioni ricavate dall'analisi testuale; principalmente nelle opere posteriori al 1932 ritroviamo analoghi schemi. Prendiamo, per esempio, i *Racconti del Passato Prossimo*. Le storie e i personaggi si muovono in una direzione ben precisa: dall'osservazione di un particolare insignificante alla reminiscenza giovanile o adolescenziale; dall'occasionale incontro di un amico alla riflessione generale. I personaggi descritti, o presentano la caratteristica antitesi caratteriale, o insistono in un atteggiamento stereotipato.

Vediamo se ciò è riscontrabile nelle opere artisticamente più riuscite, cioè quelle appartenenti al decennio 1920-'30 compreso anche il romanzo *Sant'Amarillide*, che è del 1938. Tre le tecniche impiegate dal Chiesa per connotare i suoi personaggi: la prima insiste sulla descrizione dei tratti fisici, la seconda osserva principalmente quelli morali e psicologici, la terza risulta una combinazione tra aspetto fisico e morale. La seconda tecnica trova la sua origine in un libro come *Istorie e favole*: ne ho diffusamente parlato nella prima parte del saggio. Mi limiterò a ricordare l'artificiosità di diverse pagine. Il Chiesa, redigendo *Sant'Amarillide*, riintrodurrà tale tecnica, dimenticando, in parte, le conquiste veristiche del periodo di *Tempo di marzo*; ne sono testimoni personaggi come il ragioniere Pardi, padre della protagonista; Aminta, suo fratello; la stessa Amarillide. Cito alcuni passi del ritratto paterno, dove sarà facile scoprire un atteggiamento generalizzabile, cioè la ritrosia nei rapporti quotidiani: *Sapeva, rideva, scherzava; diceva tante cose amabili e piacevoli, in un tono che poteva, a certi momenti, sembrare quello della buona familiarità. Ma poi faceva l'atto di chi si riprende e si raddrizza; e mai, a stare bene attenti, mai s'abbandonava del tutto. C'era sempre nel suo contegno un senso di superiorità sottintesa. La sua cordialità faceva l'effetto di una cosa concessa (...)* (p. 19).

Se sviluppiamo l'osservazione del Chiesa sull'indole del ragioniere, troviamo la prima caratteristica significativa di diversi personaggi: una certa superiorità d'animo e difficoltà di comunicare con l'ambiente circostante, anche quando si tratta di parenti stretti. Esempifico, analizzando due rapporti paralleli: Amarillide e la zia Nene da una parte; Marco e lo zio Ponzio dall'altra. Dirò subito che il Chiesa risolve il problema accentuando in un tratto fisico — nel primo caso nel personaggio della zia Nene, nel secondo in quello dello zio Ponzio — questa mancanza di comunione che è soprattutto di origine psicologica; così non è costretto ad inutili elucubrazioni ed a riflessioni personali. Nel caso della zia Nene il procedimento è forse più palese: si insiste sul cipiglio della donna: *La zia teneva su Amarillide quei vividi occhi che potevano diventare così terribili (...)* (p. 85); con Ponzio lo scrittore sfrutta invece la tecnica del chiaroscuro, ottenendo risultati interessanti: a parte un *aspre sembianze* poco felice, il tentativo di caratterizzazione mi sembra riuscito: *La luce piovente dall'alto accentuava i rilievi di quell'aspre sembianze e faceva parere esageratamente fonde, piene d'ombre troppo crude, le rughe, le pieghe, gl'incavi delle orbite.* (pp. 58-59).

Un secondo tratto nuovamente generalizzabile a molti personaggi

è il loro modo di presentarsi infantile o, perlomeno, ingenuo. E ciò non avviene soltanto con un certo tipo di personaggio femminile, civettuolo e frivolo — e allora sarebbe artisticamente giustificabile —; lo riscontriamo, come problema generale, nei ritratti di diversi rispettabili professionisti, fosse solo in una rapida osservazione riferita al loro volto. E' una constatazione che ci permette di completare le osservazioni di Curonici ⁹⁸) formulate al simposio di Lugano: non è vero che il Chiesa insiste solo su personaggi preadolescenti; quando parla del mondo degli adulti inserisce quasi sempre una componente infantile che limita artisticamente una loro possibile complessità interiore. Propongo i casi più interessanti; dapprima in *Tempo di marzo*, con la descrizione di un amico dello zio Roma: *E arrivò lento lento, lasciando i piedi, appoggiandosi a due bastoni il signor professore (...). Certo aveva un'aria d'uomo importante quel vecchieruolo, tutto roseo come un bambino.* (p.79); Poi in *Sant' Amarillide*, con il dottor Samueli, che fa la stessa impressione: *A vederlo un po' da lontano, si sarebbe potuto supporre un giovinetto (...). Da ragazzo anche certi improvvisi scoppi della voce, subito trattenuta dalla saggezza dell'uomo trentenne e laureato (...)* (p. 220).

Una punta di civetteria è rintracciabile, semmai, nel ritratto molto bello di una nobildonna; direi che in queste occasioni lo scrittore risfodera l'ironia sottile che gli faceva, ai tempi di *Racconti puerili*, fissare con acuto spirito critico atteggiamenti e situazioni strane. Si tratta della signora Rosa, moglie del sindaco di Villadorna: *Era una vecchia piccoletta, grassocetta, tutta gaiezza e inquietudine, vestita come una bambola di pizzi, di stracciolini, di perline di vetro, di nastri, di colori (...). La voce sonava viva e limpida, quasi da ragazzetta (...)* (pp. 268 - '69).

Se una serie di personaggi chiesiani presenta come tratto significativo un atteggiamento scorbutico, altri manifestano invece la polarità opposta, cioè un'accondiscendenza esagerata che, nelle gradazioni più forti, diventa mansuetudine, sopportazione passiva. Passiamo dunque da un'estremità all'altra: è un tipo di schematismo narrativo che rivela stretta parentela con la teorizzazione dell'antitesi ricordata sopra. Ecco che allora alcuni rapporti familiari risulteranno opposti ai casi analizzati prima. Gli esempi non mancano: ricordo quello del ragioniere Ponti con la figlia Mira, quello di Dora e Ippolito, fratello di Marco (*E si strinse ancora più al marito, si protese a cercar gli occhi di lui, a specchiar nell'annuvolata faccia di lui la sua faccia da dolce pecora*). (p. 16). Il rapporto di dipendenza è capovolto se prendiamo il personaggio, appena ricordato, della zia Nene e il suo comportamento col marito; qui le redini sono in mano alla tremenda donna. Lo scrittore risolve nuovamente il problema accentuando nei due personaggi menzionati una dipendenza non tanto morale, ciò che avrebbe richiesto un lungo discorso teorico, quanto fisica. Il ritratto dell'uomo è, da questo punto di vista, molto significativo:

98) Sono state ricordate nel capitolo riguardante la psicologia del protagonista di *Racconti puerili*.

Entrò con quella sua andatura ciondolante, con quella sua faccia rosea e mansueta, così bene sbarbata da parere piuttosto una faccia imberbe, con quel suo mugolare da bestia contenta. (pp. 81-82).

Direi che i due richiami — nel ritratto della Dora e in quello dello zio — al mondo animale dovrebbero farci pensare un momento: abbiamo l'ultima conferma di un tipo di schematizzazione e generalizzazione; infatti il mondo che ci circonda riflette leggi universali e positive. Personaggi, paesaggio, animali rientrano in questa prospettiva, tra di loro esistono analogie e il compito dello scrittore è di accentuare in ognuno l'aspetto pedagogicamente più positivo.

Devo ancora rispondere a una domanda che ci siamo posti all'inizio del capitolo: cos'è che contraddistingue il periodo più felice della narrativa chiesiana rispetto, per esempio, a dopo il 1930? Non abbiamo forse riscontrato anche in questa fase una certa schematicità comportamentale delle creazioni del Nostro?

La risposta, mi pare, è semplice se ritorniamo un momento all'esperienza assolutamente nuova iniziata con *Racconti puerili*. Abbiamo parlato, in quell'occasione, della tecnica della carrellata, risalendo alla sua genesi. Per completare il discorso d'adesso ci serve un racconto che, disgraziatamente, non trovò posto nella riedizione del 1956⁹⁹). Si tratta di *Un pranzo non potuto finire*. Non era, certo, una situazione nuova; totalmente diverso, rispetto alle esperienze precedenti e future, è però il modo di fissare i protagonisti, grazie all'uso di un tipo di descrizione non statica, ma dinamica, che vede cioè il personaggio in movimento, magari esagerato o ironizzato, oppure colto in un suo tratto caratteristico e, soprattutto, senza inutili spiegazioni. Fino a quel momento il tipo usato era senza dubbio quello classico, cioè statico; presentava e presenterà una struttura che inizia con una forma standart: *Era un bel faccione* (...) (Villadorna, p. 20), *Era una donna nè giovane né vecchia* (...) (Ibid., p. 171), *Era un giovane sulla trentina* (...) (Sant'Amarillide, p. 193), (...) *è una vecchietta tutta grigia* (...) (Racconti, p. 19) *Era un uomo lungo lungo* (...) (Tempo, p. 211). Nel racconto menzionato, i partecipanti alla tavolata hanno in comune un tratto caratteristico che li inserisce in un contesto campagnolo e provinciale. Escono, per così dire, da un tipo di anonimato che sarà invece riscontrabile in molte descrizioni future. I loro volti sono dipinti con colori vivaci, manifestano allegria per un avvenimento che non doveva succedere tutti i giorni. La zia Marianna: *Il caldo della minestra le colava giù per la faccia sgargiante* (...) (p. 109); il signor Ambrogio: *soffocato dalle risa, rosso come un gallo, le gettava dietro a piene mani complimenti, scuse, dichiarazioni d'amore.* (p. 109); il signor Cavagna: *con una faccia rossa come un garofano, e gli si era sciolta la lingua di solito lenta e greve che nemmeno il piombo.* (p. 113).

L'ultima osservazione, prima di concludere il capitolo, riguarda il tipo di ritratto impressionistico che il Chiesa ci propone. Dimostra

99) Le ragioni sono esposte nel capitolo da *Racconti puerili* a *La zia Lucrezia e altri racconti*.

una non comune abilità e sensibilità nell'uso mono e policromatico; ciò deriva probabilmente dall'interesse che sempre mostrò per l'arte e la sua storia. Sono situazioni che ritroveremo in *Tempo di marzo*; si pensi soltanto alla descrizione del Dam: *Biondo così, il mio amico Dam: d'un biondo senza scrupoli, che pareva fatto apposta per venir alle prese col giallo del ravizzone, col rosso dei rosolacci, coll'azzurro del cielo, con tutti i colori prepotenti della primavera e dell'estate.* (p. 62), o a quella di Beniamino, il chierico: *aveva la gracilità resistente e, direi, il verdognolo, il giallognolo di certe erbe lunghe lunghe, che però nessun vento le spezza, tanto sono pieghevoli e di buona fibra.* (p. 162).

Possiamo concludere rispondendo all'interrogativo d'inizio capitolo: se, da una parte, anche nel momento artisticamente più felice, abbiamo notato un certo pericolo della standardizzazione, ad essa però in parte sfugge, almeno nella caratterizzazione esteriore, un gruppo non indifferente di personaggi importanti e secondari.

Personaggi e conformismo

Una caratteristica dei personaggi chiesiani — senza considerare, beninteso, il protagonista di *Tempo di marzo* — che merita un discorso più approfondito, è un loro perbenismo o, meglio, un atteggiamento conformistico di fronte alla realtà circostante. Anche nel presente caso la mia analisi insisterà sul decennio 1920-'30, più *Sant' Amarillide*: le ragioni sono simili a quelle esposte nei capitoli precedenti; le ultime opere in prosa riprendono situazioni, schemi e personaggi già ampiamente sviluppati. Dal punto di vista critico sarebbe perciò inutile riferirvisi, soprattutto quando ci si può orientare meglio nel periodo precedente e artisticamente più valido ¹⁰⁰).

Prima di chiarire che cos'è il conformismo chiesiano, cerchiamo, se possibile, di ripetere un'operazione riuscita nei precedenti capitoli: risalire a eventuali teorizzazioni del Chiesa che ci possano illuminare in proposito; poi verificare le implicazioni teoriche sui personaggi e in che misura essi, realizzandosi, riescano a liberarsene. Un aiuto in tal senso lo troviamo sfogliando l'ultimo libro in prosa, il già più volte ricordato *Occhio intermittente* dove lo scrittore sintetizza il suo modo di essere. Vi troviamo una curiosa riflessione a proposito di una massima di Joubert: *Toutes les choses qui sont aisées à bien dire, ont été parfaitement dites*. Nota il Nostro: *E' di quelle affermazioni che, mancando ogni possibilità di sicura prova, uno inclina ad accogliere, uno a respingere (...). Io inclino ad accoglierla, forse perché l'affermazione dello Joubert fa pulsare la vena temperatamente reazionaria che serpeggia nel mio spirito*. (p. 37). Non è confessione sporadica, anche alcuni personaggi, più o meno, formulano le stesse osservazioni: è il caso, per esempio, del ragioniere Ponti di *Racconti del mio orto*, da questo punto di vista, il libro forse più scopertamente biografico: *Dio*

100) E' dello stesso parere Pio Fontana in *F. Chiesa e la cultura lombarda, «Studi sulla cultura lombarda in memoria di Mario Apollonio»*, Milano, Pubblicazioni dell'Università Cattolica, 1972; dice il critico che, oltre al decennio menzionato «non interverranno più mutamenti sostanziali in lui, e i suoi libri non costituiranno in fondo che variazioni (...)» (p. 224).

(...) *m'ha dato, insieme con qualche altro piccolo dono, quel tanto di gentile viltà che occorre per non cedere alle tentazioni* (...) (p. 86), oppure: *Io sono un pover'uomo incline a perdere facilmente la testa. Poi, temo il ridicolo più della morte.* (p. 209). E' possibile ripetere per gli altri lo stesso discorso, cioè ritrovare nei loro atteggiamenti o modi di fare un senso di moderazione, di accettazione di una realtà storica ed esistenziale? Penso si possa rispondere in modo affermativo; salvo qualche sporadico caso, la stragrande maggioranza appartiene, per aspirazioni di vita, al mondo piccolo e medio-borghese. Per esempio, nessuno rifiuta un ruolo che è chiamato a vivere, anzi stupisce il fatto che, a volte, alcuni insistano fino all'estenuazione e senza una precisa motivazione in un atteggiamento che potrebbero benissimo abbandonare: penso al caso significativo di Amarillide.

Rare, come dicevo, le figure diverse. Posso citare quel povero economista Terzi, personaggio lontanamente pirandelliano: improvviso e irrazionale il suo nuovo comportamento: (...) *per anni e anni, fino a pochi mesi prima della fuga, tutto limpido o perfetto* (...). *Ad un tratto una selva di turpitudini* (...) (*Racconti del mio orto*, p. 78). Non ne intuimmo le ragioni e solo la fine del racconto risolve il dubbio: il Terzi s'è improvvisamente innamorato e tale notizia lo riscatta davanti agli occhi del lettore; più che ladro, è un grande ingenuo. Anche il pittore Michele (*Villadorna*) maschera dietro una falsa allegria una natura travagliata, ma senza drammi: è psicologicamente più maturo di Marco, ma simile *nell'inalterata giovinezza e quasi fanciullezza dello spirito, nella sanità nativa, nel gusto delle cose semplici e paesane, nel predominio dell'istinto* (...) (p. 342). Tutti tratti ormai già incontrati in altri personaggi, ad eccezione di una certa ansia interiore: *Le sue miserie non erano poi così da nulla* (...) (p. 342). Non c'è mai — o raramente — malvagità, cattiveria o miseria morale, non esiste un personaggio totalmente negativo, neanche se prendiamo il caso di Arianna, sorella di Amarillide. Vive esperienze penose e alla fine muore dando alla luce un figlio illegittimo: è senza dubbio la creazione chiesiana più sofferta. Ma, ancora una volta, le ragioni di un suo rifiuto di un mondo culturalmente statico qual è quello di casa Pardi, vissuto invece fino all'estenuazione dalla sorella maggiore — e allora si potrebbe avanzare l'ipotesi della sua funzione contrappuntistica —, non sono mai chiarite, anzi, a più riprese, le decisioni della giovane sono colpi di testa. Andiamo a rileggere il capitolo XIII, parte I e troveremo un'Arianna infantile che fa letteralmente i capricci perché non può ottenere quello che vuole: un vaso di orchidee; poi si placa, *ripiegata sui ginocchi, che facevano su e giù come quando un bambino si sdraia sul ventre e sfoga il malumore* (...). *Poi balzò di colpo* (...) (p. 76). Non c'è nessuna consapevolezza, sostanzialmente il suo atteggiamento non è diverso da quello di altri personaggi che, per risolvere i conflitti, trovano conforto fuggendo le responsabilità e rifugiandosi nel sogno o nel paesaggio circostante. Il problema è già stato affrontato da diversi critici ticinesi che hanno cercato nel contesto sociopolitico o biografico possibili ragioni o giustificazioni. Notava, per esempio, Curonici, nel suo intervento — già citato — al simposio:

«Il secolo in cui si è trovato a vivere il Chiesa è densissimo di avvenimenti: due guerre mondiali, le rivoluzioni sociali (...) la crisi della famiglia, della democrazia, le dittature e la resistenza. Per i personaggi di Chiesa tutto ciò non esiste». Non è la sola voce: prima del critico luganese, alcuni anni fa, ci fu chi, distanziandosi dai «cantores ufficiali», — per parafrasare Pedrazzi ¹⁰¹) — denunciò con mordace polemica il conformismo dello scrittore e la latenza di problematicità dei suoi personaggi. Il Gilardoni così annotava: (...) «al glorioso cantone dei Franscini, dei Ciani, del Cattaneo, del Battaglini, di Romeo Manzoni, del Franzoni succedeva il cantonetto degli uomini «pratici»: nessuno di loro finirà più al manicomio, né avrà più angoscie, né bisogno di poesia se è poesia l'apertura dell'animo al mondo degli uomini e delle idee fuori della crisalide del proprio io». Le ragioni di tale chiusura potrebbero dipendere dal ruolo del Chiesa nel contesto ticinese che, secondo il Gilardoni, è di ermetismo culturale: «Nel campo patriottico plurinazionale Francesco Chiesa divenne l'idolo letterario del paese e il dittatore vero e proprio della cultura «ticinese» in tutti i campi dell'amministrazione cantonale (scuole, monumenti, studi, bellezze naturali, commissioni d'arte e infine radio, ecc.) cui fornì le direttive e gli «slogan» ¹⁰²). Lo Snider ¹⁰³), partendo dallo stesso concetto, assume invece una posizione meno polemica: dopo aver ricordato «l'emblematicità del suo ufficio» in confronto alla classe politica ticinese, portava come giustificazione la solitudine dello scrittore, chiamato ad operare in un contesto culturale rarefatto.

Sviluppando quest'ultima osservazione, si potrebbe giustificare un certo quale schematismo narrativo del Nostro. Credo che l'attenuante è solo parzialmente valida; infatti, come giustamente ricorda il Gilardoni, esistevano già a quei tempi alcuni importanti personaggi: basterà ricordare il pittore Filippo Franzoni, il filosofo Alfredo Pioda e lo scrittore Angelo Nessi. Probabilmente costoro non si lasciarono assumere come simboli ufficiali da parte della cultura di allora, ridicolizzata acutamente dallo stesso Chiesa ¹⁰⁴), e poi non si può giustificare la cosa con l'angustia del cantone: non dimentichiamo, ad esempio, che il Chiesa, proprio perché svizzero, durante questi anni poteva colloquiare con tutta Europa e con tutto il mondo: ma continuò a preferire il colloquio con un'Italia minore, vecchia e, se contemporanea, fascista.

101) «Cooperazione», 19 giugno 1971. Si veda anche: «(...) i suoi personaggi, sempre bambini, latenti tanto sul piano delle passioni quanto su quello dell'impegno politico e morale: mai adulti insomma».

102) V. Gilardoni, *Filippo Franzoni*, Bellinzona, La Vesconta, 1968, p. 41 e p. 89.

103) Cfr. articolo citato.

104) A proposito di Franzoni, il Chiesa ricordava: «Egli fu colui che più acerbamente contraddisse con la propria vita, la piccola sapienza bottegaia signorileggiante nel nostro paese». «Gazzetta Ticinese», 1. aprile 1911.

I personaggi femminili

Nei capitoli precedenti, parlando dei personaggi chiesiani, abbiamo scoperto un loro limite: presentavano una tipologia caratteriale standart; in essa venivano a orbitare la maggior parte delle creazioni poetiche. Una verifica assai significativa è possibile analizzando i personaggi femminili.

Due i critici ticinesi che dedicarono un certo spazio al problema, cercando di studiare il rapporto esistente tra scrittore e realizzazione artistica; puntualmente, anche se in tempi diversi, i loro giudizi concordano nel negare certi luoghi comuni portati avanti per lungo tempo da un tipo di analisi non tanto critica quanto piuttosto biografica¹⁰⁵) e accettata poi come versione «ufficiale» nelle varie celebrazioni degli ultimi decenni; li ho più volte ricordati, si tratta dello Janner e di Calgari. Un appunto possibile al primo è che il suo discorso non è generale e le osservazioni si riferiscono soltanto ad alcuni libri. Da parte mia cercherò di effettuare un'analisi più vasta per vedere fin dove le affermazioni dei due critici risultano valide; per ora mi servono come punto di partenza.

Parlando di *Villadorna* lo Janner annotava: «La bellezza femminile non gli appare mai come precisa attrazione sensuale o sentimentale: mai si sente nelle sue descrizioni il tremore del desiderio o quell'indefinibile simpatia che attrae i sensi. Al posto di questi elementi che, a quanto pare, non sono del suo registro, egli mette altri che conosce meglio: l'ammirazione per la bellezza femminile, vista in astratto, idealizzata»¹⁰⁶). Analogo il giudizio per *Compagni di viaggio*: «Così nelle scene d'amore egli è sempre schematico e letterario, i suoi tipi di donna si riducono a pochi, taluni veri, tali altri rifatti su esperienze letterarie (...)»¹⁰⁷). Nel saggio del Calgari troviamo un

105) Si confrontino, per esempio, le dichiarazioni di M. Ferraris a proposito del personaggio di Amarillide, (...) *personificazione delle più alte virtù delle donne del Ticino* (...) (op. cit., p. 42). Affermazione generica e soggettiva.

106) Op. cit., p. 357.

107) Op. cit., p. 362.

giudizio complessivamente negativo e non è da escludere che sia in parte ripreso dallo stesso Janner¹⁰⁸); parlando del pericolo della letterarietà, si dichiarava tra l'altro: «E' il limite del Chiesa narratore, un limite che si rivela mortificante ancora quando si tratti di far vivere figure femminili; di fronte alla donna, che è anche passione e sensualità, lo scrittore resta perplesso, confuso, inibito da una visione letteraria che è ideale e astratta»¹⁰⁹).

Studiando *Istorie e favole* ho avuto occasione di brevemente affrontare il problema: per il discorso d'adesso credo sia indispensabile partire di lì, non essendo le *Lettere*, per questo caso specifico, di nessun aiuto. Data per scontata l'impostazione letteraria dell'opera, mi sembra logico pensare che anche i personaggi femminili ne subiscano l'influsso, ad esempio nella ripetizione di allegorie o miti classici. Basta un'occhiata al primo racconto, *Il Palinsesto*; ecco come appaiono a Saturnino, il protagonista, alcune fanciulle che si bagnano assieme alla loro regina: *Nausicaa e le compagne giocavano nude in una conca quieta sulla quale la foresta inarcava i suoi domi verdi e d'oro* (...) (p. 22); la regina è descritta minuziosamente, secondo un modello tradizionale caro ai poeti neoclassici — si pensi al Foscolo delle *Grazie* —: *sorgeva dritta alquanto in disparte (...) emergeva quasi senza movimento dalle anche in su, e le acque velavano le altre membra, senza nasconderle.* (. 24). Scatta in Saturnino un desiderio superiore alle sue forze, che gli produce profondi turbamenti e sensi di colpa: *E un raggio di sole (...) scese (...) a cercarle il grembo; incavò nell'acqua quasi un vortice d'oro, ove la mia vista sprofondò, come risucchiata. Ahimè! quando la vertigine ci afferra* (...) (p. 23). S'inserisce un tema che non è più solo letterario, ma che diventa anche biografico e tipico del primo Chiesa: la donna allegoria della bellezza vista non come contemplazione rigeneratrice, ma con l'animo profondamente turbato e scosso da oscure frustrazioni. Ci spieghiamo allora quel senso di autopunizione che invade il povero Saturnino e gli altri protagonisti dei racconti successivi: l'impossibilità di un accostamento alla donna come oggetto d'amore genera, proprio perché l'amore è profondamente inibito, un tipo di odio forsennato che talvolta indugia a raffigurare nudi femminili non esenti da un senso di caducità e di mistero; l'avevamo velocemente notato, parlando di Aglaia e della castellana. Nei due critici citati prima, manca l'osservazione di questa componente, il loro discorso si limita perciò alla descrizione del rapporto letterario tra il Chiesa e le sue creazioni.

A questa prima fase si contrappone la narrativa del lustro 1920-'25; le figure femminili non hanno assolutamente più niente di misterioso o di torbido; predominano i ritratti femminili di placide ed attempate servotte, di zie bisbetiche e ragazzine assolutamente ingenue. Qualsiasi riferimento sensuale sembra bandito, sublimato; è un aspetto che ha più volte sollevato dubbi e perplessità tra i critici ticinesi del-

108) A più riprese il critico rimanda i lettori alle intuizioni dello Janner, vedi op. cit., pp. 322, 334, 338, ecc.

109) Op. cit., p. 339.

l'ultima generazione. Lo stesso problema si riscontra studiando i rapporti del protagonista dei due libri con il mondo femminile circostante. I due flirt del Nino sono, a questo proposito, assai significativi, soprattutto il secondo, quello con la figlia tisica del direttore del collegio: la Vannuccia. La componente letteraria che subiva sfumature autobiografiche nella prima fase più «agitata» è nuovamente percepibile nella connotazione della ragazzina: (...) *que' suoi magnifici capelli lustrì giù per le spalle, quelle sue manine delicate, quel po' di faccia che si lasciava scorgere di tanto in tanto luminosa come un giglio, quella personcina vestita di celeste come la Madonna (...) la Vannuccia mi sembrò un qualche cosa che dire bella non è dire nulla. Una cosa da morire.* (p. 300). La Vannuccia è sentita dallo scrittore come una specie di chimera, secondo un motivo letterario di derivazione romantica; di chiesiano abbiamo la rapida conclusione dell'idillio subito troncato — in definitiva non vissuto —. Troppe le preoccupazioni del Nino, preso dal rimorso per la storia della cascina incendiata e dell'arresto di un innocente.

Il primo, già ricordato, ha per protagonista la pastorella Lisa e occupa nel romanzo uno spazio non indifferente. L'innamoramento per la ragazza tratteggiata con una punta di malizia e di civetteria avviene in un momento particolare: il passaggio dal periodo spensierato della fanciullezza ai primi problemi introspettivi della preadolescenza. A un certo punto i due ragazzi devono nascondersi sotto un cespuglio; sul praticello appare un uomo, forse il padre della Lisa. Restando a terra sdraiati, stretti uno accanto all'altra, sorge nel Nino un vago desiderio verso la compagna. Quando l'uomo se ne va i due non si muovono: *per prudenza*, commenta il Chiesa, aggiungendo pudicamente dopo: *forse perché non era affatto spiacevole quel rimanere così accovacciati insieme* (...) (p. 237).

Ci resta da analizzare il periodo successivo a *Tempo di marzo*, cioè il decennio che va fino a *Sant'Amarillide* e vedere se avvengono mutamenti radicali o se è possibile rifare il discorso testé concluso. Non noto nessuna novità rilevante; i personaggi femminili rientrano in un quadro generale già ampiamente sperimentato, semmai cambia la loro funzione: da figure secondarie assurgono al ruolo di protagoniste. Prendiamo Amarillide e cerchiamo di scomporre i tratti della sua personalità; alla fine sentiamo che niente, o ben poco, la contraddistingue da altre creazioni, neanche come femminilità. Direi anzi che risulta personaggio asessuato: ¹¹⁰⁾ sostanzialmente le sue reazioni non sono diverse da quelle di Marco di *Villadorna*; lo abbiamo dimostrato in un capitolo precedente. E' il ritratto della ragazza per bene (*Amore no, nessuno degli uomini conosciuti fino a quel giorno le aveva fatto battere il cuore*). (p.64); la sua vita sentimentale è fondata su impulsi improvvisi e irrazionali; facilmente emozionabile, si lascia trascinare dalla sua fantasia: *Ma ecco che, standosene così abbandonata, in quell'odore di giardino, le venne ad un tratto di pensare*

110) Soltanto nel personaggio del Presidente, suo tutore patrimoniale, suscita reconditi desideri sensuali: *sei un bel pezzo di ragazza... Un poco oca, ma per il mestiere di moglie è quel che ci vuole...* (p. 117).

che dev'essere una tremenda dolcezza voler bene a qualcuno che ci vuol bene, una felicità da morire (...) (p. 64). E' sufficiente che un giovane e misterioso dottore le rivolga alcune domande e l'accompagni una volta a casa perché il suo animo, malgrado cerchi in tutti i modi di nasconderselo, ingigantisca un'impossibile e goffa storia d'amore: *E s'abbandonò perduto al suo sogno di amore. Lasciò che l'affascinante immagine, sempre respinta, s'avvicinasse (...)* (p. 288). E' felicità di breve durata, che si tramuta in dolore e desiderio di morte — è il tema che ricollega questa storia del 1938 ai primi tentativi di *Istorie* di quasi trent'anni prima —: *Ma poi quella felicità senza contorni, quasi beato annientamento (...) diventò un picchiare cupo del cuore (...)* — *Signore, fammi morire.* (p. 289). Amarillide rimane solo parzialmente coinvolta, quanto avviene in lei è confuso: *Né si accorgeva la poveretta che, invocando (...) di poter morire, chiedeva una ben altra grazia (...)* (p. 289). Il dottore scompare com'era arrivato e dopo qualche giorno di torpore più che di sofferenza, ancora una volta lasciato nel vago dallo scrittore, la donna dimentica tutto, senza nessuna plausibile spiegazione e ritorna l'Amarillide di sempre. Nell'inconsistenza delle immagini troviamo il limite di altre creature femminili chiesiane; anch'esse non riescono quasi mai a chiarirsi i loro principali problemi esistenziali. Potremmo rifare lo stesso discorso per la Mira, figlia del ragioniere Ponti di Villa Flavia. Fisicamente ben piantata, richiama alla mente anche quella cavallona d'una figlia dello zio Roma di *Tempo di marzo*, è scorbutica e inesistente dal punto di vista affettivo. Si veste dimesamente e non fa niente per attirare su di sé gli sguardi di qualche giovanotto, continua metodicamente il suo lavoro di casalinga. Verso la fine del libro sembra improvvisamente esplodere, ecco come appare al padre esterrefatto una domenica pomeriggio: *S'era messa un abito color pervinca cosperso di virgole scarlatte: mai veduto niente di simile indosso alla mia austera figliuola, una stoffa così vistosa e scarsa.* (p. 199). La metamorfosi esteriore culmina con l'annuncio, incredibile, di un prossimo matrimonio. Ma la storia finisce qui, la ragazza se ne va e la sera, al rientro, il padre la ritrova quieta come sempre: *(...) la Mira di tutti i giorni, vestita di grigio, gravata da quelle tette pesanti trecce.* (p. 205). Il nuovo annuncio non ci sorprende, tanto siamo abituati a questi rapidi mutamenti di situazione: la storia del matrimonio è già finita.

Lo scrittore si accontenta di un tipo di descrizione naturalistica, senza tentare di approfondire la dinamica degli avvenimenti; l'aspetto sentimentale della donna e il suo mondo interiore restano nell'ombra. In fondo intuiamo che queste parentesi, nella narrativa chiesiana, sono bozzettistiche e non tanto legate a uno sviluppo esistenziale dei personaggi; in definitiva non portano nessun elemento nuovo per la chiarificazione psicologica del personaggio preso in considerazione. Non esiste, ad eccezione forse di una certa Arianna, una figura femminile che s'allontani dagli schemi riduttivi entro i quali lo scrittore riesce a muovere le sue creazioni. Ciò avviene anche con gli ultimi libri, apparsi dopo il 1938. Una certa novità può essere rappresentata dall'ap-

parizione di un tipo di personaggio vagamente caricaturale e facente parte di un livello socioculturale più elevato: alludo ai ritratti di alcune nobildonne. Ricordano però modelli già sperimentati; per quanto riguarda l'aspetto sentimentale ritroviamo i limiti già messi in risalto nei periodi precedenti. In fondo — e concludo — ha ragione lo Janner quando nota alla base di questa schematicità psicologica dei personaggi chiesiani una mancanza di disponibilità dello scrittore che non gli permette di accettare un tipo di umanità operante al di fuori di schemi positivi, moralistici e perbenistici.

Personaggi e ambienti scenici (interni e esterni)

Abbiamo analizzato le due tecniche usate dal Chiesa nella presentazione dei suoi personaggi: l'una, statica, insisteva a fissare principalmente i tratti fisici, ad esempio la descrizione del volto (capelli, occhi, bocca); l'altra, dinamica, vedeva il personaggio in rapporto all'ambiente circostante. La prima, che rientra nel filone classico, permette una rapida esplorazione del personaggio che viene tratteggiato nelle sue caratteristiche somatiche e morali. La seconda lo connota, non tanto rispetto al suo mondo fisico o interiore, ma alla realtà spaziale; dovrebbe cioè stabilire un rapporto con l'ambiente esterno. Il prevalere di un tipo sull'altro può farci capire quali scelte operò lo scrittore e in quale direzione intendeva portare avanti il problema dell'integrazione nella pagina tra personaggio e ambiente scenico. Mi spiego meglio: se il Chiesa centra l'attenzione principalmente sulle caratteristiche fisiche e morali dei suoi personaggi, lasciando in secondo piano i rapporti con l'ambiente circostante, possiamo concludere che la funzione principale del paesaggio, almeno in un primo momento, doveva essere sentita come sfondo scenico, cioè assumeva un ruolo subalterno rispetto al personaggio ¹¹¹). L'indagine dello scrittore si limita alla sfera psicologica e cerca in minor misura correlazioni con la realtà. Verificheremmo, da un altro punto di partenza, un'ipotesi che ho già formulato quando si parlava del pericolo della schematizzazione e della difficoltà di vivere e riprodurre artisticamente rapporti complessi al di fuori di alcune singole individualità ¹¹²).

L'analisi complessiva dell'opera ci permette di affermare che i personaggi risultano definiti soprattutto dal punto di vista fisico e morale e che solo in un secondo tempo stabiliscono un legame con la realtà circostante.

Il tipo di descrizione più frequente era, come si ricorderà, quello statico; iniziava spesso con la formula: *Era un (a) . . .* La maturazione

111) In questa chiave sono da leggere alcuni racconti di *Istorie*, per esempio *Il Supertite*, *Il Palinsesto*.

112) Lo Janner, nel suo saggio citato, avanzava già allora la stessa ipotesi.

narrativa porta lo scrittore alla novità che avviene con *Racconti puerili*. In alcuni casi, grazie anche all'uso della tecnica della carrellata, si stabilisce tra personaggio e paesaggio un inedito rapporto che pone i protagonisti in una nuova posizione più dinamica di fronte alla realtà; la stessa cosa avverrà — e forse in misura superiore — con *Tempo di marzo* e anche con le altre opere del decennio successivo. Per esempio, in un libro discutibile come *Villadorna* — basterebbe ricordare il riaffiorare del filone lirico-contemplativo tipico di una certa prosa d'ispirazione dannunziana — troviamo un paio di ritratti assai riusciti. Il primo tratteggia un personaggio popolareesco, una domestica, donna scorbutica che richiama alla mente altre figure chiesiane. La novità è che il personaggio agisce, la sua connotazione è dinamica, l'inserimento nell'ambiente esterno naturale; e lo scrittore limita i suoi interventi al minimo necessario: *La Linda, tutta avvolta di vapori, d'odori, di friggii, d'acciottolii, attendeva alla non poca impresa di preparare, secondo le norme ed i riti, la pasta asciutta. Proprio in quel momento, stava rovesciando nel colatoio l'arruffio bianco degli spaghetti e la broda lattiginosa. Né mai, così intenta alla scottante operazione, perdeva d'occhio il tegame, di quel burro sornione, già tutto liquido e taciturno, che, a lasciarlo incostudito un istante, cessa di colpo d'essere il bel biondino che occorre (...)* (p. 86). Risentiamo la prosa dei momenti migliori, lo scrittore cerca di liberarsi di un tipo di descrizione generica, monotona, basata principalmente sull'uso della similitudine, che avrebbe lo scopo di completare l'immagine sentita come imperfetta. Nel secondo ritratto, quello del Gambalarga, già ricordato, il Chiesa cerca, seppur con una maggiore insistenza didascalica, di nuovamente creare un legame segreto tra protagonista e ambiente esterno. L'uomo risulta in movimento anche se, a prima vista, pare fermo: osserva quello che avviene intorno, lo interiorizza, senza perder d'occhio niente: *Ritto accanto alla tavola sulle sue gambe divaricate in guisa da giustificare abbondantemente il soprannome, si trangugiò, senza staccar il bicchiere dalla bocca, quasi tutto il vino: poi sporgendo il labbro inferiore, si tirò dentro i baffacci sparpagliati, come se volesse sorbirsi anche quelli; poi fissò due occhi (...)* (pp. 93-94).

Chiarito questo punto fondamentale, cioè il passaggio da un tipo di rapporto a un altro, vediamo di stabilire alcuni scenari tipici nei quali lo scrittore muove i suoi personaggi.

Uno dei più frequenti è senza dubbio l'ambiente esterno: cortili, orti, giardini, boschi; la loro prima funzione è — come s'è visto — quella di sfondo scenico: infatti gli avvenimenti capitano sempre in primo piano e i personaggi si muovono da o verso il fondoscena creando un movimento spaziale. Lo scrittore li descrive quasi sempre frontalmente, e in questo senso, genericamente, si potrebbe parlare di una certa impostazione teatrale della sua narrativa. Cerchiamo di definire meglio i termini; se andiamo a rileggere due inizi assai celebri, alludo a quelli di *Tempo di marzo* e di *Villadorna*, scopriamo subito che davanti abbiamo i protagonisti delle storie, dietro il paesaggio. La sua

funzione è quella di creare campi spaziali nei quali muovere i personaggi. Nel secondo libro menzionato, la definizione spaziale dell'ambiente circostante avviene alcune pagine dopo l'inizio del racconto, esattamente alla fine di un lungo dialogo tra i due fratelli Marco e Ippolito: *L'ampia facciata rossiccia di Villadorna riverberava fin sotto la pergola un po' della sua delicata fiamma: e tutto, piazzale aiuole cespugli, pareva sonnecchiare in un'atmosfera vagamente rosea.* (p. 10). Poco dopo vi apparirà il padre dei due fratelli: *Di sotto al portico di Villadorna, usciva infatti, lento lento, il vecchio padre, fiancheggiato dalla Sena (...) veniva veniva, raschiando il viale (...)* (p. 19). Il primo episodio importante finisce con la fuga di Marco e della nipotina, la Fagianella, verso un nuovo ambiente: la campagna circostante che diventa nuovo scenario. Con *Villadorna* in modo particolare, ma già con *Racconti del mio orto*, ci accorgiamo che tra personaggio e paesaggio il rapporto è ancora cambiato, anzi s'è capovolto: l'ambiente esterno assume un ruolo probabilmente non voluto dallo scrittore all'inizio del libro, cioè quello del protagonista. Dopo *Racconti del mio orto*, in modo sempre più palese, i personaggi finiscono per essere assimilati dall'ambiente che li circonda e perdere di consistenza. Ne verifichiamo facilmente le conseguenze nella dilatazione delle scene notturne, dove possiamo parlare di scambio dei ruoli: a prevalere è quasi sempre l'ambiente, visto in chiave lirico-contemplativa¹¹³).

Vediamo, sempre in *Villadorna*, un caso molto interessante: l'incontro notturno tra Marco e Sira (pp. 184-194). Sentiremo circolare nelle pagine un senso di mistero che fa assumere agli oggetti descritti uno stupore magico: le cappelle della Via Crucis: (...) *quelle due file di creature scialbe, di qua e di là, che assecondavano con la loro presenza spettrale l'ascendere del piccolo sagrato.* (p. 185), le luci di Mendrisio: *La lunga striscia biancastra di Mendrisio trasudava, più o meno, un suo debole fosforo attraverso i rami di chissà quali foreste titubanti.* (p. 186), o ancora: *Ai piedi della breve china, sull'altro lato della via, la massa incerta d'una casa poco diminuiva la solitudine divenuta fastidiosa (...)* (p. 193); mistero che invade anche Siria: *Poi, alzando gli occhi (...)* (pp. 192-93) — già citato. E' il limite di un tipo di prosa che nasce anche dalla rottura d'equilibrio tra paesaggio e personaggio e, forse, come estenuazione di modelli ormai ampiamente sperimentati.

Lo ritroveremo sempre più frequentemente nei libri di quegli anni, per esempio nei *Compagni di viaggio*, di cui cito, dal racconto *Padre e figlia*: *Nulla, buio: un buio caldo e profondo che laggiù sopra la città rossegiava come un incendio soffocato. Di tanto in tanto l'aria*

113) Rimando, ancora una volta, al saggio del Calgari. Il critico luganese osserva l'invasione della natura in confronto ai personaggi: «Della quale [natura] talvolta è portato persino ad abusare. Gli capita cioè di far ricorso alle immagini del suo regno prediletto, quando non sappia impegnarsi a tu per tu con un uomo» (p. 338); più oltre annotava: «(...) lo psicologo è rimasto indietro rispetto al naturalista». (p. 339). E' un'osservazione esatta, che abbiamo più volte verificato, e che contraddice quella «ufficiale» portata a vedere nel Chiesa un grande indagatore della personalità umana.

sussultava come scossa da un molle urto e gli alberi fremevano. Poi zitti; poi un altro sbuffo, un altro crollo della tenebra. (p. 266). Anche in questo caso il lettore noterà l'artificio di certi passaggi, l'uso di metafore discutibili (*l'aria sussultava, gli alberi fremevano, crollo della tenebra*). Il Chiesa sembra badare di più agli effetti immediati che non alla riuscita della pagina.

Vediamo ora un secondo tipo di scenario, meno frequente del primo, ma parecchio importante: gli interni, che divideremo, a loro volta, in quelli diurni e quelli notturni.

Nessuna meraviglia se gli interni occupano uno spazio minore: la scelta d'ambientare numerose scene all'aperto non è certo casuale; nel capitolo precedente abbiamo visto che il paesaggio, sentito in un primo momento in posizione subalterna, diventa l'attore principale. E' logico che le scene vissute in un ambiente chiuso risultino meno rilevanti; la loro funzione iniziale è coreografica; in secondo luogo, crea campi spaziali nei quali far muovere i personaggi. Gli interni più ricorrenti nei libri del Chiesa descrivono salotti borghesi, cucine patriarcali, linde camerette e uffici avvocateschi. Storicamente dovremmo situarli nel periodo racchiuso tra le due guerre mondiali; poeticamente, però, riflettono i ricordi infantili e adolescenziali anteriori e appartenenti a un mondo ormai concluso, quello del nostro ambiente provinciale. Capiamo meglio perché in alcune salette pare quasi che il tempo si sia fermato, che non conti più. Prendiamo l'esempio di ca' Fiorina (*Sant'Amarillide*), che è senza dubbio uno dei più riusciti: *Una giusta mezza luce entrava, filtrata dalle tendine a rete appese sulle due finestre; un giusto tepore veniva dal caminetto di marmo rossiccio che occupava la parete dirimpetto. Sul caminetto, una modesta specchiera impero addormentava nella sua nebulosità verdognola l'immagine di quell'interno d'altri tempi. Al quale giustamente corrispondevano il colore ed il sapore del rosolio versato dalla signora Clara in quattro bicchieri che facevano un tintinnio da spinetta; ed anche i dolcetti, recati dalla signora Gemma su d'un piattino fiorato, erano, a vederli e ad assaggiarli, cose dell'epoca (...). Gli occhi di Amarillide caddero sopra un volume nero, probabilmente un libro da messa, che teneva esattamente il mezzo d'un tavolino fra le due finestre.* (p. 189). Una prima constatazione: lo scrittore riesce a creare un'atmosfera e un rapporto particolari tra scenario e personaggio, i colori vagamente soffusi ricordano quadri del tardo Ottocento. Lo stesso discorso non è possibile se prendiamo altre situazioni; in questi casi la descrizione dell'ambiente nel quale s'inserisce il personaggio diventa fine a se stessa; lo scrittore non riesce a stabilire nessun rapporto poetico tra scenografia e personaggio. Lo stile è assai generico: non crea immagini compiute; un altro pericolo è il riaffiorare della componente letteraria. Troviamo i casi più interessanti nei libri minori, come nel racconto, non per nulla intitolato *Interno*, dei *Racconti del Passato Prossimo*: *No; non avevano la faccia di tutti i giorni i miei ottimi vicini ieri sera, quand'entrai in quella loro badiale cucinona che non ha mai cessato d'essere il luogo sacro della casa, la sede dei lari, il luogo di convegno, il centro d'attrazione. Ogni*

pretesto serve a trasferirvi pranzo, cena, veglia: e quando fa freddo, e quando fa caldo (...) (p. 189).

Andiamo a rileggere analoghe situazioni in *Racconti puerili*: i banchetti non sono genericamente ricordati, ma vivacemente descritti. Prendiamo *Tempo di marzo*, la cucina dove si conclude, con una certa drammaticità, la vicenda della fuga del Nino. Alcune rapide annotazioni del ragazzo creavano nel lettore un'immagine precisa e niente affatto letteraria dell'ambiente: *Un potente odore di zuppa di magro riempi la cucina. Ma ci si mescolavano anche altri odori, forti e buoni: odore di focolare, odore d'alloro bruciato, odore d'alloro nuovo. Infatti, riaperti un poco gli occhi, potei vedere sulla parete di contro tutto il bel rame di casa, lucido, raggianti, inghirlandato di fronde fresche d'alloro (...)* (p. 317). Paragoniamo la descrizione appena citata con un'altra reperibile in *Passeggiate* (Bach): riscopriamo la genericità delle immagini; anche se gli oggetti descritti sono pressappoco gli stessi, manca loro quella carica lirica che era invece presente nel caso citato prima: *Mi trovai, entrando, in una stanzona buia, dove non riuscivo a distinguere nulla di preciso, né se ci fosse anima viva. C'era, sì, una donna seduta accanto a una culla; ma così immobile che, a tutta prima, non mi sembrò cosa diversa dalle altre cose vagamente intravedute come sott'acqua. Essendosi gli occhi un poco abituati, venni discernendo forme determinate: e il gran camino in fondo, e la tavola in mezzo, e utensili di rame appesi a una parete, e quel che ci può essere in una cucina.* (p. 289). Il Chiesa si limita a ripetere situazioni già descritte, basandosi sull'enumerazione di oggetti e su un tipo di linguaggio informativo del tipo: *Essendosi gli occhi un poco abituati (...)*. Non si nota la minima vibrazione lirica: basterebbe confrontare la visione anonima del particolare degli oggetti di rame con quella di *Tempo di marzo*.

Ho cercato di evidenziare i due poli entro i quali si muove il Chiesa nel descrivere gli interni; vorrei ora chiarire un altro problema: il rapporto esistente tra personaggi e scenografia; secondariamente scoprire possibili interferenze con il paesaggio esterno. Credo sia opportuno partire da un caso concreto, cioè da un racconto: *Teatro rusticano*, apparso nei citati *Racconti del Passato Prossimo*. Possiamo dividerlo in due quadri; a noi interessa il primo perché descrive quanto avviene in una saletta qualsiasi di un paese qualsiasi. Dapprima dobbiamo prestare attenzione al titolo che non è casuale; infatti, da come si muovono i personaggi, possiamo riparlare di impostazione teatrale. La coreografia è molto semplice: il protagonista, un brav'uomo, al centro, seduto a un tavolo, sullo sfondo due porte: una dà ai piani superiori e all'uscita, vi compare spesso Michelina, moglie giovane e attraente; l'altra conduce in cucina, da dove spunta Petronilla, la sorella attempata e acida. La prima parte del racconto gioca sui movimenti delle due donne, la scomparsa dell'una provoca l'apparizione dell'altra, e viceversa: *Allora entrò dalla parte della cucina, un'altra donna (...)* (p. 101). *Con quell'augurio, gli voltò le spalle; ma, quando fu presso la soglia, si rivolse indietro (...).* *Nel tempo di trarre un respiro, sparita, per il suo uscio, la Petronilla; ricomparsa,*

per il suo uscio, la Michelinina (...) (p. 103). Lo schematismo è abbastanza palese (la contrapposizione tra le due porte, le due donne, i loro movimenti calcolati); la funzione dello scenario è soprattutto quella di creare spazi. In altre situazioni, invece, l'apparizione improvvisa dal fondoscena inventa una pausa e rilancia il racconto che stava languendo; basterà, a questo proposito, citare la trovata dell'improvviso irrompere della moglie dell'avvocato Rigola, a colloquio con Ippolito in *Villadorna*. Il discorso stava spegnendosi e riprende quota proprio grazie all'entrata della donna, descritta in un atteggiamento teatrale: *Ma non gli fu possibile di dire il suo pensiero sulle mogli legittime, poichè l'uscio si spalancò di botto ed una fantastica figura di signora irruppe gridando: — Cecco, ho bisogno cento franchi. Subito!* (p. 159). Ottenuta la somma, se ne va, così improvvisamente com'era apparsa. Non mi dilungo con altre citazioni: la situazione si ripete, cambia solo la direzione d'entrata: potrà capitare che il personaggio scenda da una scala o sbuchi improvvisamente dall'esterno; quasi sempre verrà in primo piano. Possiamo aggiungere che lo scrittore, soprattutto nei libri minori, schematizza ulteriormente il procedimento, cioè l'apparizione di un nuovo personaggio è pretesto per accelerare il racconto, oppure per troncarlo, ecc. In tal modo i personaggi diventano funzionali rispetto alla storia — esattamente come capita, almeno all'inizio, con il paesaggio — e non hanno la possibilità di essere sufficientemente descritti e scavati dal punto di vista psicologico. Nelle opere minori, anche per altre cause complesse, già diffusamente studiate, l'integrazione poetica tra personaggio e ambiente circostante è difficile da creare; allo scrittore non resta che cercare di eliminare i due campi, intervenendo di persona, per tentare collegamenti artificiali.

L'ultimo punto riguarda un'eventuale invadenza del paesaggio esteriore in confronto agli interni. Tale egemonia è facilmente dimostrabile nel decennio iniziato con *Racconti del mio orto*; essa si manifesta sia in rapporto al personaggio, sia agli ambienti scenici. Importante, dal punto di vista critico, è notare come, nelle prose posteriori al 1928, il Chiesa si servirà sempre della stessa tecnica, che qui definiamo osservando un racconto come *Quest'ultimo Natale (Racconti del mio orto)*. In questo caso il salotto del ragioniere finisce per diventare una specie di bosco — e non per niente lo scrittore lo modificherà nel rimaneggiamento —. In altri, invece, l'invadenza è più sottile, si limita a investire l'aspetto ideologico. Mi spiego meglio: essa produce nella descrizione di un interno quel senso di stupore contemplativo o di tristezza che era l'atteggiamento con cui i personaggi osservavano il paesaggio esteriore.

Per finire, cito un esempio che mi sembra molto interessante; è la descrizione della camera di Amarillide; la donna è a letto, stanca e leggermente febbricitante: *Dalla finestra (non aveva voluto che chiudessero le imposte) entrava una luce morta; i pennelli, i mazzi pallidi del pino strobo appena si disegnavano, senza movimento, sul pallore del cielo tutto cenere. Il cassettone, il lavabo, i quadri, la vestaglia appesa ad un gancio, tutte le cose della camera le apparvero come*

incantate in un'espressione di tristezza e di noia, da non poter sostenere la vista. (pp. 272-273). Nel caso del salotto di Ca' Fiorina l'atmosfera incantata nasceva senza interferenze esteriori; in questo, e in altri, subisce invece l'influenza esterna. Generalizzando, potremmo dire che la componente contemplativa, a lungo studiata nella prima parte del saggio, investe anche l'ambiente interno; l'occhio del Chiesa, o dei suoi personaggi, finisce per guardare la realtà circostante da un'unica visuale.

Nell'ultima parte del capitolo ricorderemo alcune situazioni particolari che non rientrano nel quadro generale appena tracciato; con esse il Chiesa — subendo possibili ed occasionali influssi — sperimentava probabilmente nuove strade.

Ho cercato d'individuare, attorno agli anni 1940, nuove esperienze narrative culminate in un tipo di fantastico diverso dai precedenti tentativi. Esso subiva solo indirettamente — nel senso di preclusione provinciale — sia l'influsso della corrente psicanalitica, sia di quella surrealistica. Gli effetti narrativi risultano essere, in alcuni casi sporadici, l'assunzione da parte dello scenario di una funzione nuova e insolita: la realtà esteriore non è più vissuta in una dimensione lirico-contemplativa. S'è parlato, in un capitolo precedente, di «visione metafisica» del reale; in alcuni racconti, come nel *Manichino*, si arriva a un tipo di realtà-irrealtà che, non per niente, è vista come finzione teatrale. Nel racconto appena citato, il Chiesa annota: *Si ha l'impressione di un artificio congeniato con mezzi illusorii, come, a guardare dalla platea buia, le architetture attonite di certi scenari.* (p. 263); più oltre: *Mi sembrava davvero d'accostarmi ad una simulazione teatrale* (p. 263). Dovremmo, prima di concludere, porci un'altra volta la domanda: perché il Nostro non approfondì una tale esperienza narrativa. La ragione potrebbe essere, oltre a quella generale di mancanza di sollecitazioni culturali, l'impossibilità di sottrarsi a un tipo di trasfigurazione contemplativa che finisce per diventare vitale dopo il 1929, cioè dopo la pubblicazione di *Racconti del mio orto*. Al massimo, proprio con *Passeggiate*, subirà modifiche, per esempio in una direzione simbolica.

II. IL PAESAGGIO

Il sentimento della realtà

La realtà sognata

Dapprima due premesse: ogni passo citato si riferirà alla prima edizione dell'opera (è logico che per quanto riguarda *Racconti puerili*, *Tempo di marzo* e *Racconti del mio orto* bisognerà tenere presente il discorso fatto nella prima parte del saggio, sulle varianti da un'edizione all'altra); il rapporto tra personaggio e paesaggio non è costante, ma subisce uno sviluppo continuo: nei momenti migliori il Chiesa riesce a stabilire un contatto dinamico tra realtà circostante e protagonista delle sue storie, in altri predomina invece la connotazione fisica e morale.

Cercando di chiarire il modo di vivere e di guardare la realtà, studieremo le visioni dominanti, ma, anche, quegli occasionali influssi che possono permettere un discorso parzialmente diverso. Il discorso sul paesaggio è volutamente conciso; prima di tutto perchè nel libro, a più riprese, se n'è già parlato, in secondo luogo per non ripetere concetti ormai chiariti. Si deve, per forza, partire dal filone lirico-contemplativo, ricco senza dubbio di informazioni importanti; è stato studiato come momento a sé stante nella prima parte del libro, evidentemente per altre ragioni; ora merita un ulteriore approfondimento, non soltanto per valutare il suo sviluppo diacronico, ma perchè riusciremo a scoprire un legame segreto con l'altro grande momento della narrativa chiesiana, cioè l'aspetto moralistico. Legame da intendersi non a livello di mode letterarie, ma di poetica: allora potremmo dire che i due filoni sono le facce di uno stesso modo d'intendere il reale.

Anticipo subito che nell'analisi del paesaggio risulteranno — e non poteva essere altrimenti — alcune fondamentali analogie con il discorso fatto a proposito dei personaggi; già molto tempo prima delle teorizzazioni, che avvengono dopo il 1925, e delle esemplificazioni — ricordo le più significative per il nostro problema: *Racconti del mio orto* e *Villadorna*. Con il primo libro *Istorie*, ma direi anche con le *Lettere*, benchè si dovesse fare i conti con l'impeto polemico e una specie di trasformazione ironica, la realtà assumeva — dapprima in

misura minore — una funzione primordiale e precisa: quella liberatoria, nel senso di manifestazione concreta di una perfezione cosmica, interiorizzata ed accettata dalla maggioranza dei personaggi chiesiani, che in essa trovano pace e conforto. Sarà una costante da tener presente: le modifiche occasionali orbitano comunque attorno a questo aspetto fondamentale che, semmai, sarà meglio specificato, ma mai abbandonato: il Chiesa potrà vedere il mondo circostante da altre angolazioni prospettiche. Viene cioè a crearsi, a livello poetico, uno schema narrativo che incapsula, come i personaggi, le molteplici visioni del paesaggio; esse finiscono per avere la stessa struttura, non soltanto narrativa, ma anche linguistica: a prevalere saranno sempre le esemplificazioni lirico-contemplative o moralistico-filosofiche. In questo senso il lettore terrà presente il capitolo *Momenti fantastici della narrativa del Chiesa*, soprattutto là dove si valuta il problema dell'aspetto fantastico o, meglio, allegorico della realtà esteriore.

Proverò a dimostrare le mie ipotesi studiando — tra le molte possibilità — un tipo di paesaggio, quello autunnale; terrò presente principalmente l'aspetto diurno. Per i notturni, si vedrà nel prossimo capitolo.

Numerose le costanti riscontrabili: a livello linguistico le ripetizioni di termini, soprattutto determinanti, come *dolce, molle, soave*, ecc., o di forme nominali come *soavità, sogno, nuvola, piega, luna*, ecc.; a livello stilistico l'impiego di due tecniche: l'uso di un discorso di tipo metaforico, che invece di decantare l'immagine finisce spesso per appesantirla inutilmente, e l'insistenza sulla similitudine, non sempre così arguta come avviene con *Tempo di marzo*. Tutto ciò, a livello poetico, crea la visione di una realtà «personificata» e contemporaneamente in perpetuo movimento. Si arriva al termine più importante: alla realtà sognata, che è leitmotiv chiesiano.

Dapprima due passi storicamente significativi, che dimostrano come già nel 1913 si attribuisca alla realtà la funzione liberatoria appena ricordata. Il primo è tolto dal racconto *Il Palinsesto: Si fermava a mirare certi pendii stellati di primule; stellati d'un riso così fresco, ingenuo, innumerevole, che gli gremiva e inebriava gli occhi, che gli penetrava fino alla sorgente delle lacrime*. (p. 39). Il secondo da *Il Barbaro*, completamente diverso come argomento: *S'udivano mille fremiti, brulichii, sussurri: sussurri d'erbe e d'acque, trilli d'insetti, pigolii rochi d'uccelli nascosti. Si udivano mugghi dolci di bestie: voci di stalle quiete nella pianura lontana. Di tanto in tanto, il colpo d'un uscio che si chiudeva, il battito d'un passo che dileguava; e voci anche, voci d'uomini, ma vaghe, logore, senza più orlo; larve di voci erranti in un sogno indefinito (...)*. (p. 62).

Vengo ora al periodo più importante: il paesaggio autunnale degli anni 1920-25, con un brano tolto da *Racconti puerili (Alcune zucche, un romano e due conigli)* dove si noterà l'analogia con il precedente, anche dal punto di vista linguistico: *La viottola per cui ci mettemmo s'inoltrava nella dolce campagna settembrina, facendo tra vigne e prati certi serpeggiamenti molli come la linea d'un sogno. La magnificenza delle tinte autunnali cominciava ad accendersi qua e là (...)*

vampe velate da quella soavità argentea che alitavano dalla terra umida. (p. 175). Quasi uguale risulta uno scorcio autunnale reperibile in *Tempo di marzo*, stessa contemplazione trasognata, uguale tipo di aggettivi, anche se il risultato è più felice: *Di tanto in tanto, il sole riusciva a farsi largo tra quelle nuvole trasognate e ci si mostrava biondo e raggianti come un immenso ostensorio e mandava in fiamme le vigne rosseggianti e faceva delirare di gioia le pannocchione pazze del granturco appese agli archi dei loggiati. Poi le nuvole si richiudevano e le cose di questo mondo tornavano a raccogliersi in un mezzo sonno, sotto quel grigio fantastico (...)* (p. 284). Concludo la breve rassegna con due altri passi, il primo tolto da *Villadorna*, il secondo da *San' Amarillide*. Ritroviamo puntualmente le stesse immagini (sole, nuvole, prati), l'identica trasfigurazione contemplativa, le medesime forme lessicali: *Il sole di settembre, vicino al tramonto, diffondeva sulla terra verdeggianti come di primavera, sugli alberi già un po' trascolorati dal dolce male d'autunno, il suo denso morbido oro (...). Tutto come in un bel sogno.* (p. 318).

Il letto era disposto in modo che (...) Amarillide poteva vedere piante, prati, colline, fino alle montagne celesti dell'ultimo orizzonte (...). Quella mattina, una sola nuvola: un'isoletta d'oro smunto (...). Troppo bello, troppo dolce (...) ma una nebbiolina di sonno risommerse a poco a poco quelle cose tristi e le cose liete della finestra, confondendo le une e le altre in una specie di favola, che non era facile seguirne il filo. (p. 63).

La "nuova" realtà

Il Chiesa sfugge parzialmente a una visione standardizzata della realtà quando, grazie al filone rievocativo, sviluppato nel lustro 1920-25, la guarda da una nuova prospettiva, cercandovi un aggancio non importa se riferito a sensazioni passate o presenti. Già ce ne siamo accorti nel brano citato sopra e tolto da *Tempo di marzo*. Quel senso di sogno e di stupore che, negli esempi precedenti, attutiva i colori e generalizzava le descrizioni, diventando, in definitiva, una rinuncia al reale, qui si tinge spesso di vibrazioni liriche. Infatti, la realtà osservata è filtrata dal protagonista preadolescente; essa risulta più immediata anche se, a volte, non è esente da ridondanze letterarie (si pensi a certi passi di *Racconti puerili*). La conseguenza di questo nuovo sentimento della realtà sta in una minore genericità nei paesaggi descritti e in una maggiore consistenza narrativa. La realtà assume cioè maggiore concretezza, grazie anche alle similitudini che hanno un duplice effetto: manifestano lo stupore del Nino, ma associano il paesaggio descritto alla realtà quotidiana del ragazzo-protagonista. Le tecniche impiegate sono già state studiate: la carrellata, la similitudine. Agli esempi già citati nella prima parte del saggio, aggiungo solo un caso particolare: la descrizione di Montetoro (*Tempo di marzo*), meta annuale di un pellegrinaggio votivo; esempio che — sarà bene notarlo — è certo inferiore agli altri citati. Lo indico principalmente per la generalizzazione finale, che conferma in pieno il rappor-

to tra aspetto contemplativo e moralistico e il pericolo, sempre latente, di letterarietà, problema principale della narrativa chiesiana: *Eravamo infatti giunti sulla spina dorsale, per così dire, della montagna. Montetoro (...) è una specie di grande bestione accovacciato, con le cosce dalla parte di Vico e la testa, coronata dal bel santuario, alta e dritta all'altra estremità, sulla valle di San Primo. Compiuta la fatica della prima ascesa, si cammina comodamente quant'è lunga la schiena, con la sola avvertenza di evitare i rialzi e le creste che sporgono di tanto in tanto da quel placido dorso, proprio come una fila di vertebre. Si arriva così senz'accorgersene fino alla cervice della gran bestia (...) (p. 263).* Il rapporto tra i due filoni: quello contemplativo e l'altro riflessivo-moralistico è possibile per la natura stessa del paesaggio che permette speculazioni esistenziali: non si dimentichi che la realtà chiesiana rappresenta, simboleggia un ordine più vasto e universale.

La personificazione del reale

Con l'esempio appena citato di Montetoro tocchiamo un altro problema assai importante: tentando di concretare il paesaggio circostante, spesso al Nostro capita di creare — soprattutto nelle ultime opere — una realtà personificata. In questo breve capitolo si vedrà di sviluppare il discorso tenendo presenti le opere principali; in questi casi — com'è facile prevedere — il Chiesa dà ampia importanza alla tecnica del traslato, cioè al discorso metaforico: *Gli occhi mi caddero su quelle belle zuccone sdraiate con il loro gran ventre all'aria, con quella loro gravità sovrana di creature sazie, perfettamente contente della loro sorte (...). Quelle grosse cosone (...) sembravano creature replete d'entusiasmo puro (...)* (*Racconti puerili*, p. 178).

Già in *Istorie* troviamo passi analoghi: il Chiesa sfruttava la stessa tecnica, principalmente per ragioni letterarie, mancava dunque la componente lirica intuibile nel libro del 1920; ecco un caso: *Poi altri edifici s'aggiunsero, sempre più quieti e festosi, come se la guerra fosse per sempre finita, né più necessario costringere la reggia in quelle dure, uniformi vesti ferrigne, con in fronte un diadema d'irti merli ed i piedi in un cupo fossato.* (p. 44).

Passo a *Tempo di marzo*, ecco la visione della costa che porta a Pradello: (...) *onde mi gettai, con le forbici aperte, contro la turba dei triboli e delle spine, deliberato di oltrepassare ad ogni costo. Dapprima fu fatica assai dura, ché la foresta aveva mandato in prima linea la sua gente più cattiva. Superata quella, mi trovai dinanzi una resistenza molto per bene: virgulti e alberetti ancora folti, sì, ma leali, tolleranti.* (p. 230). Se nel caso di *Racconti puerili* l'impeto lirico riusciva a creare nel lettore un'immagine ben precisa, in quest'ultimo si sente il pericolo dell'artificio, certo meno palese che nell'esempio tolto dalle *Istorie*. Altre volte, invece, le annotazioni sono brevi e generalmente riuscite; mi limito a un passo, ma gli esempi da citare sono numerosi, eccolo: *E scagliai una pietra contro un gobbone di castagno il quale mi pareva che avesse l'aria di non creder troppo a' miei propositi veementi.* (p. 288). Artificio anche in questa descrizione,

tolta da *Sant'Amarillide*: *La casetta rosa apparsa in quel momento agli occhi di Amarillide come per dirle: ma sì, sposina bella; se vuoi (...) aveva l'aspetto d'una creatura viva viva, che davvero dicesse parole udibili; così bene adagiata sul declivio della collina, attraverso la sognante luce del sole d'inverno.* (p. 201). Concludo con un esempio più eloquente tolto da *Villadorna*; come facilmente si noterà, lo scrittore perde la freschezza riscontrata ancora nella descrizione delle zucche e ce ne ripropone una che si ricollega alle esperienze ormai lontane delle *Istorie*: *Ivi la campagna comincia a fare i primi grandi passi del salire; poi, come impazientita, affronta quasi di corsa l'erta collina, drizzando in su le sue prode erbose, riducendo i suoi campicelli come scalini da poggiarvi appena la punta dei piedi, conficcando nei pendii qualche tronco, qualche arbusto, qualche appoggio ad aiutare l'aspra ascesa.* (p. 23). Ciò è nuovamente spiegabile con ragioni più generali: l'allegorizzazione di concetti universali, grazie al fatto comune, all'oggetto qualunque, è il punto di partenza della poetica chiesiana. La realtà è viva in quanto manifestazione completa di una armonia cosmica; la sua schematizzazione e personificazione non è dunque difetto da attribuire ad imperizia narrativa o all'ultimo Chiesa, semmai conseguenza o esagerazione di ragioni implicite nel problema della concretizzazione artistica (e nuovamente richiamo alla mente la tipologia dei personaggi). Se visto in questa prospettiva, mi sembra privo di fondamento il parere di parte della critica, tendente a vedere nel Chiesa un cantore della realtà ticinese e la conseguente retorica che su questo punto s'è voluta fare è un altro luogo comune da abbandonare.

L'allegorizzazione del reale

Come il lettore avrà notato, mi sono finora astenuto, parlando del paesaggio, dal citare passi tolti da *Racconti del mio orto*¹¹⁴). La ragione è la seguente: in questo libro ritroviamo l'aspetto più generale del problema della personificazione del paesaggio: l'opera ci serve da verifica e decodificazione dell'allegorizzazione della realtà, presente lungo tutto l'arco della narrativa chiesiana, ma qui — e nel romanzo *Villadorna* — certamente più palesi. Si potrebbe partire dalla seguente affermazione generale: in Chiesa tutto diventa allegoria, compresi anche i personaggi del lustro 1920-25, che — come s'è più volte notato — non risultano delle individualità, ma delle concretizzazioni di un disegno più vasto. Il problema, nell'opera del '29, è semmai più scoperto e dovrebbe richiamare alla nostra memoria la formazione fondamentalmente letteraria dello scrittore. L'ho dimostrato analizzando le *Lettere*; ora, ampliando il discorso, posso dire che i principali simboli reperibili nelle sue pagine risultano tolti dalla codificazione classica; ne vedremo i più significativi.

La luce indica quasi sempre armonia, purezza, giovialità; molti inizi descrittivi l'hanno per tema. Alla luce si contrappone il buio che

114) Le citazioni senza nota sono tolte da questo libro.

può significare momento di stasi, secondo un concetto tradizionale; generalmente indica caos, oppure noia. Ecco un esempio: *Pioveva lento, di quel piovere miserabile che è come caparbietà di un certo mezzo piangere. Quasi deserte le strade; tutto annegato in una desolazione sconsolata. Il fango della terra si propagava nel cielo, tingeva le facciate delle case, imbeveva i rari viandanti.* (p. 193). Un'osservazione mi sembra molto interessante: in questi casi la descrizione della realtà segue una linea ascensionale, cioè si sviluppa dal basso verso l'alto; quando si tratta di visioni contemplative indicanti armonia — senza dubbio le più numerose — la descrizione è opposta, cioè discendente: la luce cala dall'alto e investe gli oggetti terreni, illuminandoli e trasformandoli, come soffio ineffabile, creando quel gioco di ombre e luci, reperibile per esempio in un passo come quello del Crotto della Pina o, tra le altre, nella descrizione iniziale di *Villadorna*.

L'andare delle nuvole può assumere il significato di un raggiunto equilibrio, di un momento di felicità interiore, ecco un caso interessante: *Il tempo era d'una bellezza senza pari (...) attraversato da alte nuvole abbaglianti che parevano pezzi di sole.* Più oltre: (...) *veniva voglia d'arrendersi in perfetta gioia (...) di lasciar andare i pensieri come nuvole anch'essi.* (*Villadorna*, p. 175). I frequenti corsi d'acqua o le vie (maestre o viottole), che incontriamo qua e là nei paesaggi chiesiani, rappresentano simboli del procedere della vita, la giusta via nella quale avanzare senza troppe scosse e turbamenti, lasciando a pochi privilegiati — o sfortunati — il compito di uscirne; le scorciatoie sono battute soltanto da personaggi particolari: *Fece due o tre passi in quella direzione, ma poi ritornò sul sentiero comune, donde escono volentieri i ragazzi, i poeti, gl'innamorati, gli esploratori (...)* (*Villadorna*, p. 110). Meno incomprensibile dovrebbe perciò risultare, almeno a livello ideologico, un tipo di enunciato che compare nelle opere secondarie chiesiane e che associa l'immagine del sentiero alla vita, formando la metafora: il sentiero della vita.

Gli ultimi simboli da decodificare sono il mondo vegetale ed alcuni oggetti inanimati (muri, pareti). La pianta, in generale, si deve intendere come raffigurazione della vita; se descritta rigogliosa, simbolo di fecondità e di allegria; se cadente, simbolo di morte. Ecco come si parla di un glicine morente: *Un giorno improvvisamente gli si interruppe quella immensa gioia, quella gran voglia d'essere il re della primavera. Si lascia marcire indosso sconsigliatamente ogni bellezza; se la lascia cascar di dosso a brani come se fosse una vergogna e un male (...)* (p. 23). Un intero racconto, *La Mira e la limoncina*, gioca sul tema: essere vegetale, essere animato. Infatti, nella prima edizione, la pianta è definita con poco gusto *creatura vegetale* (p. 68); al deperimento fisico della Mira, corrisponde quello della pianta: capita cioè che mondo vegetale o oggetti inanimati servono per esemplificare reazioni interiori dello scrittore, di suoi personaggi. In questi casi il legame è quasi sempre artificiale e il brano finisce per diventare puro gioco di parole: *Tu credevi dunque che si possa ficcare i propri chiodi in qualunque punto della parete? No, Mira, la vita non è così... voglio dire le pareti della casa. Son fatte di pietre intransigenti le pa-*

reti; tra pietra e pietra, un po' di calce (...). Devi rassegnarti a quegli scarsi intervalli di minore durezza che la vita, voglio dire la parete, ti concede tra macigno e macigno. (p. 97). Non ho, come logico, analizzato qui il significato dell'orto e del muro che lo cinge; il discorso s'è fatto nella prima parte del saggio.

I notturni

Il lettore ricorderà le ripetute osservazioni sulla componente fantastica della narrativa chiesiana; ho dedicato ampio spazio al problema, qui si tenterà di brevemente completare il discorso partendo da una osservazione generale. Abbiamo scoperto nel Chiesa un gusto per una specie di gioco degli opposti: per esempio, nei rapporti tra personaggi si passava, per quanto riguarda l'aspetto dipendenza-indipendenza, da una polarità positiva a una negativa (in *Villadorna*, Ippolito e la moglie; in *Sant' Amarillide*, la zia Nene e il marito, ecc.) o, nella sorte dei personaggi, da un tipo fortunato a uno sfortunato, ecc. Gioco che trova nell'antitesi luce-notte un significativo sviluppo, per ragioni poetiche che non starò a ripetere.

Detto questo cercherò di completare il discorso, rammentando che i notturni sono, a ben vedere, principalmente la proiezione finale dell'aspetto contemplativo e sognato della realtà. Mi spiego meglio: le modifiche occasionali nel sentimento della realtà, studiate nel capitolo precedente, non mutano sostanzialmente la sua trasfigurazione: è perciò facile, al di là di tale limite, arrivare alla notte, che ha come caratteristiche proprie la vaghezza delle forme e delle superfici. Se così non fosse, non ci spiegheremmo l'importanza che negli anni 1928-29 i notturni assumono nei romanzi chiesiani, in un momento dove a prevalere — si veda in *Villadorna* — è principalmente un tipo di visione sognata.

Cercherò, in quest'ultimo capitolo, una maggiore definizione del problema, soprattutto visto in prospettiva diacronica. Risalgo, per un momento, a *Istorie*. Nel libro si trova un lungo notturno nel racconto finale *Eliodoro e il Paradiso*. Alludo alla scena del boschetto, che funge da camera nuziale al protagonista e alla povera ragazza morta. Interessante sarà notare che, oltre alla funzione contemplativa, la notte, in quest'opera, assumeva un'altra connotazione, quasi del tutto dimenticata nelle prose future, l'identificazione con l'aspetto diabolico: lo notiamo nel racconto *Val d'Orengo*, nei notturni indicanti i riti misteriosi nei boschetti di fondovalle, officiati dalla setta anabat-

tista: *I semplici paesani di Val d'Orengo guatavano sgomenti, sentendo come mai la profana diabolica sostanza della notte.* (p. 133).

Già nel libro del '13, però, lo scrittore continuava e accettava un'interpretazione codificata dalla tradizione letteraria — già dantesca e tassesca —, la descrizione della notte intesa come momento di riposo e, nello stesso tempo, ritrovamento di forze morali e fisiche. Tale impostazione produce una visione standardizzata (stelle luccicanti, luna, rumori soffusi, chiaroscuro) alla quale il Chiesa continuerà a guardare con molto interesse. Analizzando le sue opere future, la ritroviamo con frequenza, tanto da diventare visione dominante. Ecco, per cominciare, un passo dei più riusciti tolto da *Istorie: Venne la notte; ed egli s'abbandonò spossato su di una pietra, e lungo tempo rimase, con la faccia tra le palme (...). Ma la notte meravigliosamente limpida e vivace, gli toccava di tanto in tanto il viso con una sua carezza fresca, gli recava un olezzo nuovo di fiori, un pigolio d'uccelli: voleva ad ogni costo risvegliare quel funebre torpore. Agitava l'infinito luccicore delle sue stelle, vigili, irrequiete come per rompere la fissità di quegli occhi vitrei. Così a poco a poco Eliodoro riacquistò vita e cuore (...)* (p. 257).

C'è, com'è logico, un salto qualitativo, tra il tentativo del 1913 e l'esperienza del lustro 1920-25, ma un errore critico sarebbe il voler vedere a tutti i costi un'evoluzione poetica e un cambiamento radicale di stile; ciò è verificabile soprattutto in *Racconti puerili*, libro, ricordiamolo, non esente da sbandamenti lirici: si veda la descrizione notturna del camerone del collegio (*Pasqua*), ampiamente modificata nella riedizione di *La zia Lucrezia* (citata). I risultati più convincenti li troviamo ancora una volta in *Tempo di marzo*, dove — e non certo per caso — i notturni sono rari. La loro novità è che risultano funzionali, cioè saldamente integrati allo sviluppo narrativo. Due, i più belli, descrivono l'orto della signora Lucia, l'amica di famiglia di Ca' Maffea. Ritroviamo le componenti fondamentali della realtà chiesiana: la personificazione del paesaggio e il motivo del chiaroscuro, il tutto però filtrato da una freschezza narrativa fuori del solito schema precedente; cioè avviene un recupero poetico non sempre reperibile nelle prose anteriori: *Grosse nuvole, nere come il carbone, correvano, sì, per il cielo; s'avventavano contro la luna, quasi volessero mangiarla; ma la luna riusciva sempre a balzar fuori da quell'assalto, più lucida e bella di prima.* (p. 139); *In quel mentre la luna uscì improvvisa dalle nuvole. Ebbi la sensazione che l'orto balzasse su da un abisso, con le testone de' suoi cavoli, lustre come marmi, con i ciuffi delle sue piante orlate d'oro e d'argento, con il sibilo delle sue cavallette divenuto più frenetico, con mille occhieggiamenti, perfidie, forme bizzarre di bracci, di dita, di profili, che si stampavano nere un attimo sul chiarore del viale (...)* (p. 142).

Con più sicurezza si può invece affermare che dopo *Tempo di marzo*, per il nuovo ruolo del paesaggio nel contesto narrativo chiesiano, l'autore ritorna a visioni già precedentemente sperimentate, l'immagine perde di novità. Lo riscontriamo, per esempio, nell'iterazione del tema della luce (di un paese o di una città) vista come vaga

fosforescenza; rispunta quel certo stupore indefinito, trasognato. Cercherò di stabilire alcune comparazioni significative: dapprima cito un passo di *Racconti del mio orto*: *D'in fondo a quegli intervalli, scintillavano i lumi della città ed un tenue fosforo entrava; cosicchè l'oscurità del mio orto appariva variata come d'una maggiore ed una minore tenebra.* (p. 147). Poi, di *Villadorna*: *Più lontano, verso le bassure di Chiasso e di Como, lo spazio appariva invaso da una fosforescenza rossigna, come emanante da chissà quali fornaci profonde (...)* (p. 52). Si ritrova la stessa immagine nel celebre notturno tra Marco e Siria (già ricordato nel capitolo sui personaggi): *La lunga striscia biancastra di Mendrisio trasudava, più meno, un suo debole fosforo attraverso i rami di chissà quali foreste titubanti.* (p. 186).

Mi soffermo ancora un attimo su *Villadorna*, dove si nota un susseguirsi di notturni. Ai già ricordati, aggiungo le numerose passeggiate-fughe del protagonista Marco, l'ascesa finale dello zio Ponzio alla cappella di San Giorgio: spiegabili con il gioco di realtà-finzione che caratterizza l'opera; significative, a tal proposito, le visioni della facciata della casa di Siria, quasi sempre contemplata al buio: i suoi contorni d'ombre s'annullano in una cornice d'anonimato: *Ed ecco che, guardando in su, vide la facciata della villa, irreal come un'apparizione. Dalla massa tetra lustrante delle magnolie, il prodigio d'un pallore vasto sorgeva e soverchiava, sigillato dai rettangoli rugosi delle imposte, scavato dagli archi del portico, segnato da righe di spigoli argentei, da righe di tenebra, fermo in un'immobilità stupefatta.* (p. 269). La conclusione è che i notturni accentuano l'inconsistenza del paesaggio già osservata nella descrizione della realtà diurna. Il Chiesa sembra recuperare in pieno il filone preferito, cioè quello contemplativo, sperimentato nelle liriche del suo esordio artistico; tale componente frena un autentico accostamento alla realtà e una sua possibile interpretazione al di fuori di stilemi letterari codificati.

Si dovrà ricordare, per finire, l'elaborazione che la versione dei notturni subisce in alcune opere secondarie — penso principalmente a *Passeggiate* —. Qui si incontravano esempi molto interessanti e solo parzialmente riconducibili ad esperienze precedenti. Penso a certe visioni «metafisiche» osservate nel citato racconto il *Gioco di bocce* dove oggetto, spazio e luce trovano un'armonia perfetta; esperienze che, sommate a quelle del lustrò migliore, riscattano parzialmente gli altri notturni costruiti generalmente con uno schema ampiamente scontato.

NOTA BIBLIOGRAFICA

La più importante bibliografia è quella di Pier Riccardo Frigeri, *Cenobio*, Marzo-Aprile 1971 (pp. 123-126). Si basa essenzialmente sulle opere in possesso della biblioteca cantonale di Lugano e su due bibliografie apparse in saggi ormai dimenticati: G. Maramotti, *Francesco Chiesa*, Locarno, Tipografia Giugni, 1913 e M. Ferraris, *Francesco Chiesa ed altri saggi*, Como, Cavalleri, 1941.

La cronologia del Frigeri non contemplava i seguenti libri del Nostro apparsi dopo il 1971:

Sonetti di San Silvestro, Milano, Scheiwiller, 1971;

L'occhio intermittente, Lugano, Fondazione Ticino Nostro, 1971;

Tre noci in un cestello, Lugano, Giulio Topi, 1972;

Io e i miei, Lugano, Cantonetto, 1973 (riedizione dell'opera mondadoriana del '44).

Sono inoltre da segnalare due raccolte antologiche: *Vita e Opere di Francesco Chiesa*, Chiasso, Elvetica, 1971 (testi di P. Bianconi, G. Calgari, P. Scanziani, G. Biscossa)¹⁾ e *Raduno e sera di pagine sparse*, Bellinzona, Istituto Editoriale Ticinese, 1972 (a cura di M. Agliati).

Per il presente saggio sono stati sistematicamente consultati i quotidiani «Libera Stampa» («L.S.»), 1925-29; «Gazzetta Ticinese» («G.T.»), 1928; «Avanguardia» («A.»), 1928. Ecco l'elenco dei principali articoli riguardanti lo scrittore o avvenimenti che lo toccano da vicino finora mai citati:

«L.S.» 14 gennaio 1926, 7 luglio '26, 19 luglio '26, 24 luglio '26, 22 maggio '28, 24 maggio '28, 15 giugno '28, 19 giugno '28, 20 giugno '28, 21 giugno '28, 15 gennaio '29, 16 gennaio '29, 17 gennaio '29, 18 gennaio '29, 22 gennaio '29, 29 gennaio '29.

«G.T.», 21 maggio 1928, 8 agosto '31, 1. maggio '44.

«A.», 14 gennaio 1929, 29 gennaio '29, 28 luglio '32.

Inoltre: «Corriere del Ticino» («C.d.T.»), 10 dicembre '27, «Cooperazione» («C.»), 28 ottobre 1927.

1) Anche in questo libro si trova un elenco di testi su Chiesa apparsi fuori del cantone e posseduti dalla biblioteca di Lugano (p. 437).

Altri articoli o saggi, generalmente pubblicati prima del 1971, non contemplati nella bibliografia di *Cenobio*:

Agliati M., *Confortatore della nostra storia*, «C.d.T.», 5 luglio 1961.

Arcari P., *La conferenza del prof. Arcari su Francesco Chiesa* (relazione stenografica), «C.d.T.», 22 febbraio 1913.

Bernasconi P., *Un'età stellare*, «G.T.», 5 luglio 1961.

Biscossa G., *Il dono di F. Chiesa*, «Giornale del Popolo» («G.d.P.»), 6 luglio 1961.

Biscossa G., *Intervista con Francesco Chiesa*, «G.d.P.», 4 luglio 1964.

Biscossa G., *Intervista a F. Chiesa*, «G.d.P.», 12 dicembre 1967.

Biscossa G., *F. Chiesa scrive e pubblica le cantanti e inquietanti poesie della preziosa raccolta «Tre noci in un cestello»*, «G.d.P.», 16 ottobre 1970.

Biscossa G., *Abbiamo posto a F. Chiesa le domande «non intellettuali» della gente ammirata davanti il suo secolo di vita immerso nella luce*, «Il Gazzettino», Venezia, 30 gennaio 1968.

Bontà E., *«Istorie e favole» di Francesco Chiesa*, «Educatore della Svizzera Italiana», Locarno, 15 febbraio 1913.

Bontempelli M., *«Istorie e favole»*, «Nuova Antologia» («N.A.»), 16 gennaio 1913, pp. 315-19.

Bovet E., *Francesco Chiesa*, «Semaine Littéraire», Ginevra, 8 marzo 1913.

Cajoli V., *Dove non regna odore di chiuso*, «Fiera Letteraria», Roma, 16 agosto 1972.

Cecchi E., *Poesia di volontà*, «Tribuna», Roma, 18 gennaio 1911.

Cecchi E., *Condensazione del vuoto*, «Tribuna», 29 gennaio 1914.

Cecchi E., *La poesia del mal di capo*, «Tribuna», 12 marzo 1920.

Filippini F., *Omaggio a Francesco Chiesa*, «G.d.P.», 18 marzo 1961.

Fontana P., *Nel segno del magistero di Francesco Chiesa*, «Fiera Letteraria», Roma, 12 ottobre 1952.

Fontana P., *Nota sull'ultimo Chiesa*, «G.T.», 5 luglio 1961.

Lepori G., *Francesco Chiesa ieri e oggi*, «C.d.T.», 5 luglio 1961.

Maggini C., *I viali d'oro*, «G.T.», 4 febbraio 1911.

Manzoni C., *Auguri d'uno spericolato*, «G.T.», 5 luglio 1961.

Molteni E., *I viali d'oro di Francesco Chiesa*, «Unione», Milano, 16 marzo 1911.

Orbetello A., *I «beni» di Francesco Chiesa*, «G.d.P.», 5 settembre 1972.

Osimo V., *I viali d'oro*, «Critica Sociale», Milano, 16 ottobre 1911.

Osimo V., *Un poeta*, «Critica Sociale», 16 ottobre 1907.

Scardovi G., *Raspollature critiche*, «C.d.T.», 15 settembre 1921.

Soldini A., *Il taccuino del vegliardo*, «Cantonetto», Lugano, dicembre 1961.

Soldini A., *Chiesa e la conquista della poesia*, «C.d.T.», 5 luglio 1961.

Speziali C., *L'opera di Francesco Chiesa a favore delle Commissioni cantonali*, «G.T.», 5 luglio 1961.

Tarabori A. U., *Racconti del mio orto*, «C.d.T.», 5 luglio 1961.

Opere principalmente consultate per la stesura del saggio (quelle apparse nel o dopo il 1971 non sono segnalate da *Cenobio*; le opere precedute da un asterisco, anteriori al 1971, risultano pure non menzionate dalla rivista).

Agliati M., *L'occhio intermittente*, «C.d.T.», 26 giugno 1971.

Agliati M., *Luce lungo il cammino della sua gente*, Bellinzona, Istituto Editoriale Ticinese, 1971.

- Agliati M., *Il nuovo dono di Francesco Chiesa*, «C.d.T.», 5 luglio 1972.
- Agliati M., *Francesco Chiesa nella vita del Ticino*, «C.d.T.», 28 giugno 1971.
- Bianconi P., *Gli ottant'anni di Francesco Chiesa*, «C.d.T.», 5 luglio 1951.
- Bianconi P., *Colloqui con Francesco Chiesa*, Bellinzona, Grassi, 1956.
- Biscossa G., *Storia della poetica di F. Chiesa*, Como, Cavalleri, 1946.
- Bo C., *Protagonista la natura*, «C.d.T.», 26 giugno 1971.
- Bocelli A., *Scrittori d'oggi: F. Chiesa*, «N.A.», luglio 1933, p. 131.
- Bodrero E., *Notizie letterarie*, «N.A.», 16 luglio 1920, pp. 191-194.
- Bodrero E., *Poesie e prose di poeti*, «N.A.», 16 gennaio 1923, pp. 167-169.
- Bonalumi G., *Al decano degli scrittori*, «C.d.T.», 26 giugno 1971.
- Bossi E.,* *Ancora il Liceo cantonale*, «G.T.», 28 giugno 1898.
- Bossi E.,* *Polemichetta*, «G.T.», 12 ottobre 1898.
- Bucci V., *Tempo di marzo*, «Corriere della Sera», («C.d.S.»), 1. marzo 1935.
- Calgari G., *Francesco Chiesa «artefice malcontento»*, in *Le quattro letterature della Svizzera*, Firenze, Sansoni, 1968.
- Cattori G., Borghese G.A., ecc., *A Francesco Chiesa per il suo trigesimo anno d'insegnamento*, Lugano, Grassi, 1927.
- Chiara P., *I novantanove anni di Chiesa. Secolo vivente*, «C.d.S.», 7 marzo 1970.
- Chiesa F., *Calliope*, Lugano, Cagnoni, 1907.
- Chiesa F., *I viali d'oro*, Moderna, Formiggini, 1911.
- Chiesa F.,* *Filippo Franzoni*, «G.T.», 1. aprile 1911.
- Chiesa F.,* *Per il Canton Ticino e l'Università italiana*, «La Voce», 18 dicembre 1913.
- Chiesa F., *Istorie e favole*, Genova, Formiggini, 1913.
- Chiesa F.,* *L'anima del Canton Ticino*, «La Voce», 18 dicembre 1913.
- Chiesa F., *Racconti puerili*, Milano, Trèves, 1921.
- Chiesa F., *Dante Alighieri e Alessandro Manzoni*, Lugano, Grassi, 1924.
- Chiesa F.,* *Quest'altra questione ticinese*, «Adula», 28 luglio 1929.
- Chiesa F., *Tempo di marzo*, Milano, Trèves, 1925; Milano, Mondadori, 1937; Torino, Società Editrice Internazionale, 1954.
- Chiesa F., *Villadorna*, Milano, Mondadori, 1928.
- Chiesa F., *Racconti del mio orto*, Milano, Mondadori, 1929; Chiasso, Elvetica, 1969 (edizione riveduta e ampliata).
- Chiesa F., *Compagni di viaggio*, Milano, Mondadori, 1931.
- Chiesa F., *I romanzi che non scriverò*, «N.A.», 1. novembre 1932.
- Chiesa F., *Scritti vari editi ed inediti*, Bellinzona, Istituto Editoriale Ticinese, 1935.
- Chiesa F., *Voci nella notte*, Milano, Mondadori, 1935.
- Chiesa F.,* *L'animo della Svizzera italiana*, «C.d.T.», 6 novembre 1935.
- Chiesa F., *Sant' Amarillide*, Milano, Mondadori, 1938; Chiasso, Elvetica, 1967.
- Chiesa F., *Passeggiate*, Milano, Mondadori, 1938.
- Chiesa F.,* *Che cos'è il popolo svizzero*, in *Die Schweiz im Spiegel der Landesausstellung*, [Opera commemorativa], Zurigo, 1939.
- Chiesa F., *Racconti del Passato Prossimo*, Milano, Mondadori, 1941.
- Chiesa F., *Io e i miei*, Milano, Mondadori, 1944; Lugano, Cantonetto, 1973.
- Chiesa F., *Ricordi dell'età minore*, Lugano-Bellinzona, Istituto Editoriale Ticinese, 1948.
- Chiesa F., *La zia Lucrezia*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1956.

- Chiesa F., *La scatola di pergamena*, Lugano, Cantonetto, 1964.
- Chiesa F., *Altri racconti*, Lugano, Cantonetto, 1964.
- Chiesa F., *L'occhio intermittente*, Lugano, Fondazione Ticino Nostro, 1971.
- Curioni G., «C.d.T.», 28 giugno 1971.
- Ferraris M., *Francesco Chiesa ed altri saggi*, Como, Cavalleri, 1941.
- Filippini F., *E adesso che si fa?*, «C.d.T.», 26 luglio 1971.
- France A., *Taide* (traduzione di F. Chiesa), Milano, Mondadori, 1932.
- Fontana P., *L'ultima generazione di scrittori della Svizzera italiana e l'eredità di Francesco Chiesa*, «Il Veltro», agosto-ottobre 1967.
- Fontana P., *Una nuova edizione di «Racconti del mio orto»*, «Cenobio», marzo-aprile 1971.
- Fontana P., *F. Chiesa e la cultura lombarda*, in *Studi sulla cultura lombarda in memoria di Mario Apollonio*, Pubblicazioni dell'Università Cattolica, 1972.
- Gilardoni S., *Italianità ed elvetismo nel Canton Ticino negli anni precedenti la prima guerra mondiale (1909-1914)*. (Tesi di laurea), «Archivio storico ticinese», marzo-giugno 1971.
- Gilardoni V., *Filippo Franzoni*, Bellinzona, la Vesconta, 1968.
- Janner A., *Scrittori della Svizzera Italiana*, Bellinzona, Istituto Editoriale Ticinese, vol I, 1936, pp. 320-63.
- Janni E., *I viali d'oro*, «C.d.S.», 14 febbraio 1911.
- Jenni A., *Un'opera all'insegna della saggezza*, «C.d.T.», 24 giugno 1973.
- Maramotti G., *Francesco Chiesa. Saggio critico*, Locarno, Tipografia Giugni, 1913.
- Martinola G.,* *Il Pensiero Politico dell'Ottocento*, Bellinzona, «La Scuola», 1967.
- Pancrazi P., *Scrittori d'oggi*, Bari, Laterza, 1946, vol. II, pp. 48-58; vol. III, pp. 62-77.
- Pedrazzi G.P., *Domande senza risposta*, «C.», 19 luglio 1971.
- Pedrotta F., *Angelo Nessi*, Bellinzona, Istituto Editoriale Ticinese, 1938.
- Prezzolini G., [Nota a *Istorie e favole*] «La Voce», 24 aprile 1913.
- Prezzolini G.,* *La redenzione del Ticino*, «La Voce», 18 luglio 1912.
- Ramat R., *Stellata sera*, «L'Italia Letteraria», 19 novembre 1933.
- Roedel R.,* *La poesia di Francesco Chiesa e l'italianità culturale del Ticino*, «Archivio storico della Svizzera italiana», marzo 1941.
- Romagnoli E., *Calliope di Francesco Chiesa*, «N.A.», 16 settembre 1909, pp. 322-329.
- Snider V., *Un'epoca culturale e il suo protagonista*, «C.», 10 luglio 1971.
- Soldati M., *Realismo magico gotico nella prosa del Chiesa*, «C.d.T.», 26 giugno 1971.
- Soldini A., *Gli stivali di Ippolito*, Lugano, Cantonetto, 1962, pp. 296-305.
- Soldini A., «Altri racconti» *Un libro di Francesco Chiesa e alcuni pretesti*, «Cenobio» marzo-aprile 1971.
- Tarabori A. U., *Pannocchie al sole*, Bellinzona, Grassi, 1930, pp. 11-51.
- Titta Rosa G., *Villadorna*, «Fiera Letteraria», 10 giugno 1928; riportato nel «C.d.T.», 26 giugno 1971.
- Vismara M., *Un poeta italiano del Ticino: Francesco Chiesa*, «Rassegna Nazionale», Firenze, 1. dicembre 1915.

Zoppi G., *La poesia di Francesco Chiesa*, Milano, Libreria Editrice Milanese, 1920.

Zoppi G., *Profili: Francesco Chiesa*, «Italia che scrive», giugno 1921.

Zoppi G., *Un maestro d'arte e d'italianità* «N.A.», 16 maggio 1938.

Zoppi G., *Presento il mio Ticino*, Milano, Mondadori, 1930, pp. 25-32; 68-78.

Zoppi G., *Scrittori della Svizzera italiana*, «N.A.», maggio-agosto 1949.

Zoppi G., *Tre scrittori svizzeri: C. F. Meyer, C. F. Ramuz, F. Chiesa*, Zurigo, S.A. Edizioni Poligrafiche, 1949.

Sono inoltre da segnalare le seguenti enciclopedie o storie letterarie:

Storia della letteratura (Sapegno), vol. III, p. 381.

Dizionario della letteratura italiana contemporanea, Firenze, Vallecchi, vol. I, p. 73.

Dizionario Universale della letteratura contemporanea, Milano, Mondadori, vol. I, pp. 784-785.

Enciclopedia della letteratura Garzanti, p. 158.

Le Muse, Enciclopedia di tutte le arti, Istituto Geografico De Agostini, Novara, vol. III, 1965 (voce di Claudio Varese).

INDICE

	Pag.
Premessa	9

Parte prima

STORIA DELLA NARRATIVA DI FRANCESCO CHIESA

CAPITOLO I

I PRIMI TENTATIVI: IRONIA E POLEMICA

Lettere iperboliche

— Motivazioni	13
— Il filone paesaggistico-naturalistico e quello saggistico-moralistico	15
— Analisi della lettera nona	19
— Osservazioni alla seconda serie: l'ideologia del primo Chiesa	21

CAPITOLO II

LA PROSA LETTERARIA

Istorie e favole

— I temi principali	24
— Il problema del parlato	27
— Il Chiesa e i personaggi femminili	30
— <i>Istorie e favole</i> e <i>Thaïs</i> di France	31

CAPITOLO III

LA PROSA A CARATTERE LIRICO-POPOLARESCO

Racconti puerili

— Le occasioni esteriori e interiori dell'opera	33
— <i>Io chierichino</i> esempio di capitolo tipico di <i>Racconti puerili</i>	37
— La psicologia del ragazzo protagonista	39
— <i>Da Racconti puerili</i> a <i>La zia Lucrezia ed altri racconti</i>	41

Tempo di marzo — Ragioni di un successo

— Premessa	50
— Le cause intrinseche	51
— Le cause estrinseche: il momento storico, le polemiche ticinesi e italiane	55
— Il protagonista del libro	58
— <i>Tempo di marzo</i> dell'edizione Trèves (1925) e della riedizione SEI (1954)	60

CAPITOLO IV

LA PROSA A CARATTERE LIRICO-BORGHESE

Racconti del mio orto

— Premessa: Il momento storico e biografico dell'opera	65
— Simbologia e contemplazione dell'orto	66
— Lo stile dei racconti: il linguaggio e i personaggi	67
— <i>Racconti del mio orto</i> dell'edizione 1929 e della riedizione del 1969	70

Villadorna e Sant'Amarillide

— Tra <i>Racconti del mio orto</i> e <i>Sant'Amarillide</i>	75
— Aspetti positivi e negativi di <i>Villadorna</i>	76
— L'ambiente e il paesaggio	78
— Osservazioni sui personaggi e sui finali dei due libri	79
— Osservazioni sull'ideologia dei due libri	81
— Le due edizioni di <i>Sant'Amarillide</i>	83

CAPITOLO V

MOMENTI FANTASTICI NELLA NARRATIVA DEL CHIESA

— Defizione dei termini	85
— Le componenti tradizionali del filone fantastico in <i>Compagni di viaggio</i> e <i>Passeggiate</i>	86
— Nuovi contributi: <i>Il gioco di bocce</i> e <i>Il manichino</i>	88

CAPITOLO VI

L'ULTIMA PROSA: IL RISORGERE DEL FILONE MORALISTICO-FILOSOFICO

— Dopo il 1945	90
— Il vizio di fondo delle ultime opere	91

Parte seconda

I PERSONAGGI E IL PAESAGGIO

I. I PERSONAGGI

CAPITOLO I

PERSONAGGI AUTOBIOGRAFICI E NO

— Il personaggio e il problema della creazione artistica	101
— Il nuovo impegno narrativo	103
— Il momento dell'identificazione autobiografica	104

	Pag.
CAPITOLO II	
TIPOLOGIA DEI PERSONAGGI: MODELLI ETICO-PEDAGOGICI	107
CAPITOLO III	
ALCUNI TRATTI SIGNIFICATIVI DEI PERSONAGGI CHIESIANI	110
CAPITOLO IV	
PERSONAGGI E CONFORMISMO	115
CAPITOLO V	
I PERSONAGGI FEMMINILI	118
CAPITOLO VI	
PERSONAGGI E AMBIENTI SCENICI (INTERNI E ESTERNI)	123
II. IL PAESAGGIO	
CAPITOLO I	
SENTIMENTO DELLA REALTA'	
— La realtà sognata	133
— La « nuova » realtà	135
— La personificazione del reale	136
— L'allegorizzazione del reale	137
CAPITOLO II	
I NOTTURNI	140
NOTA BIBLIOGRAFICA	143
INDICE	149

